الافتتاحية

حضارة تحترم الكلمة

الدكتورة نجوى قصاب حسن
وزيرة الثقافة

كما للأم عيد وللمعلم عيد، كان الاحتفاء بالكتاب رمزاً للعطاء، ومعياراً للتقدم والارتقاء. فيه تختزن المعارف، وتجارب الحياة، وعبره تنتقل خلاصة الفكر وارقى تجليات الإبداع.

هو المنبر الأوسع الذي من خلاله نتعرف على الآخر، نفهمه، ونقترب منه، ونتواصل. ليكون منطلق الحوار ومحطة في مسيرة الفكر البشري.

ومن أولى بنا أمة تعتز بقيمة الكتاب والمعرفة! ونحن أبناء من أبدع الأبجدية، وأسس أوّل مكتبة في العالم تضم الألواح والرقم التي سجلت عليها الأساطير والملاحم والحكمة ونتاج خبرة هذا الشعب الأصيل معارفًا وتشريعًا وفلسفة. ومن أجدر على احترام الكلمة والمعرفة منا! ونحن أمة تنتمي إلى رسالة سماوية تمثلت بداية وحيها بكلمة /اقرأ/ تأكيداً لدور المعرفة في فهم غايات الحياة ورسالتها، ولأولوية القراءة في ارتقاء الإنسان الذي كرّمه الله بأن علّمه البيان.

نحن أمة تقدر العلماء والمفكرين، حيث ورد في جوهر الوحي أنه لايستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون، حيث رفع الله ذوي العلم درجة على من سواهم.

ولنا حضارةٌ تدعو للنظر والتأمل والتعقل، حضارة تحترم الكلمة لتصبح ميثاقًا، وتقدس إبداع الفكر والإبداع لتكتب بالذهب القصائد الأكثر حكمةً وروعة في التعبير، لتعلقها على جدران الكعبة لترمز إلى تقدير الكلمة وتثمين آثارها في ترسيخ القيم الإبداعية والمعرفية والجمالية ونشرها خطاباً يسير بمكنوناته ومضامينه عبر العصور والقرون لنتذوقه الآن بعظمة فنّه ومعاييره الأدبيَّة والأخلاقيَّة كجزء من

المخـــزون الحـضـــاري لهــذه الأمــة، ومـعلم مــن مـعــالــم هويتـهــا الثقافيـــة والفكريّة.

نقف اليوم لنحيي رمزاً من رموز الثقافة، واثقين بأن الكتاب سيبقى المنبع الأساسي للمعرفة، رغم ما يحيط به من منافسات وتحديات نبعت من مصادر المعرفة والتقنيات الحديثة التي توفر المعلومات عبر أجهزة التلفاز والحاسوب وسبل التخاطب والتقنيات الحديثة التي فتحت للمعارف منافذ تنهمر كالشلالات المعرفيّة الثّرة. إلا أنها جميعها مصادر للمعرفة تصب في النهاية في خدمة المعرفة والثقافة.

وزارة الثّقافة تقوم بمهامها بشكل جاد ودؤوب في إطار أهدافها، وخطة عمل مديرية المطبوعات والنشر التي دأبت منذ العقود الثلاثة الماضية على توفير الكتاب الجاد والعالي المضمون الذي يتم اختياره وتبنّيه تأليفاً وترجمة وطباعة ونشراً ليصل إلى أيدي المواطنين بأسعار مقبولة لا تهدف من عملها ربحاً أو تجارة بل هدفاً نبيلاً هو تأييد كل جهد علمي موضوعي في جميع مجالات التأليف والترجمة وفنون الكتابة، من شعر وقصص وروايات وأدب وملاحم وأبحاث ودراسات وموسوعات، تقدمها للقارئ العربي نموذجاً لعطاء، ومثلاً لاحترام حق الإنسان في الثقافة والتي هي الحاجة العليا للبشرية كما أكدها القائد الخالد حافظ الأسد

فكراً وعملاً ودعماً وتأييداً عبر مسيرة حياته الخالدة، ومدرسته الحضارية التي ننهل منها علماً ومعرفة وموقفاً مبدئيّاً يعزز التقدم والبناء للوطن والإنسان، هذه المدرسة التي تستمر في أبهى صور التقدم والارتقاء الفكري والإنساني في ظل راية السّيد الرئيس بشّار الأسد رئيس الجمهوريّة العربيّة السُّوريّة.

في هذا اليوم الذي يذكّر بحامل المعرفة والعلم نعبّر عن اعتزازنا بالانتماء إلى وطن يقدر المعرفة، وقائد رائد يعزز التطور والتحديث باتجاه العيش في عصر المعلوماتية، والاستفادة من مصادر المعرفة، والعمل على إيصالها للجميع وللأجيال القادمة خالصة بيّنة لخدمة تطوير المجتمع وتوسيع آفاق المعرفة.

❖ ❖ ❖

كلمة المعرفة

9

ثقافة المواجهة

رئيس التحرير

إذا كانت الثقافة في بعض جوانبها، تنطوي على شيء من المتعة، فهي في الأغلب الأعم من تلك الجوانب، تدخل في نسيج الفكر، وبناء الشخصيَّة، وأنماط السلوك.

ومايبدو لنا بسيطاً وعادياً وثانوياً في بعض الأحيان، قد يكون له انعكاسات جوهرية على الحياة الثقافية برمتها. باختصار نقول: تتعدد

مناهل الثقافة وأدواتها، ونحن مع هذه التعددية، لأنها شرط ضروري لتطورنا وتصويب اتجاهاتنا، لكنها التنوع الذي يعزز الوحدة الوطنية والقوميّة حول القواسم المشتركة الواحدة التي تشكل الأرضية الصلبة، والقاعدة الرئيسة لكل نهوض حضاري، ومواجهة فعليّة ضد ثقافات لاتؤمن بحوار الحضارات وتفاعلها فيما بينها بما يخدم الوعي البشري والتّقدم العلمي، وإنما تؤمن بصراع الحضارات وصدامها الدموي وتصديرها بالقوة إلى الآخرين، بعد أن يتم تغليفها بالنيترون والذرات النووية، وتحميلها على ظهور البوارج وحاملات الطائرات الأمريكية في ظل إرهاب القوة الأحادية المهيمنة على العالم أجمع بعد تفكيك الاتحاد السوفيتي سابقاً إلى دويلات مستقلة، وتقسيم الكرة الأرضية إلى مناطق نفوذ إقليميّة لها مرجعيّة واحدة، ومركز قرار واحد، هو البيت الأبيض الأمريكي، الذي تصدر من داخله جميع الأوامر والنواهي، بما فيها أوامره ونواهيه إلى المؤسسات الدولية، وعلى الجميع الطاعة والخضوع والتنفيذ.

في ظل هذا الإرهاب والقمع اللذين يسودان العالم هذه الأيام من قبل الولايات المتحدة الأمريكية، وشريكها الاستراتيجي الكيان الصهيوني النازي العنصري الأبارتيدي في المنطقة العربية المنفذ والداعم لهذه القوة الأحادية الأمريكية الطائشة في سياساتها الهوجاء التي قسمت العالم

إلى منطقتين: منطقة خير، ومنطقة شر، والبشر إلى إرهابيين وغير إرهابيين، والدول إلى مع أو ضد، فمن هو ليس مع الولايات المتحدة الأمريكية فهو ضدها.

في ظل هذا التقسيم غير الموضوعي، وغير المنطقي، وفي ظل ركوب الصهيونية لهذه الموجة الجديدة كعادتها في استثمار أي حدث لصالحها، حيث تحاول تجيير أحداث/ ١١/ أيلول بما يحقق مخططاتها التوسعية الاستيطانية في المنطقة العربية، مستفيدة من السياسة الأمريكية العدائية الطائشة ضد العرب والإسلام، في ظل هذا الإرهاب والقمع والممارسات الوحشية، والمذابح، والقتل والتدمير، وحرب الإبادة التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني، كمرحلة أولى في إطار سلسلة من المراحل اللاحقة لمحاربة الإرهاب في العالم حسب الزعم الأمريكي الصهيوني، ماذا يتوجب على الثقافة العربية أن تفعله؟ وماذا ينبغي على المثقفين أن يقوموا به؟ فالتاريخ لن يرحم المتخاذلين، والنوايا الحسنة وحدها لاتكفي، بل لابد من تجسيد الفعل الثقافي على الأرض، من خلال وضع خطط ثقافيّة جديدة، تعزز من قيم المقاومة والشهادة في نفوس الناشئة، وتؤكد على دحض كل الدعاوى الاستسلامية التي تدعو إلى التفريط بالأرض والحق والكرامة، وتكشف الزيف الصهيوني والعنصريّة الصهيونيّة وجرائمها التي فاقت جرائم النازية، وأن تستنفر أقلام المثقفين والعقول

المبدعة على امتداد وطننا العربي الكبير لتدعيم هذه الثقافة ورفع بنيانها. فالمثقفون كانوا عبر التاريخ المنارات المشعة لشعوبهم في الأيام الحالكة، وكانوا القدوة، ومضرب المثل في المواقف الشجاعة الجريئة المناهضة للظلم والعدوان، ودعاة الحقيقة وأنصارها مهما غلت التضحيات. وصانعي الحياة والحضارة، وشهود الصدق ضد التزوير والتشويه للحقائق والتاريخ. وإذا كان التاريخ هكذا في العصور السابقة، فإن عصرنا الراهن يعيش حالة من الكمون الرسمي والشعبي لامثيل لهما، ويصعب إخفاء الحقيقة لمدّة طويلة، عما يجري فوق هذا الكوكب من ظلم وقهر للشعوب المستضعفة في الأرض، ويصعب تغييب الوقائع أو تزويرها في السياق التاريخي لثورة الاتصالات الحديثة التي جعلت العالم قرية صغيرة، ومايجري في هذه القرية من أحداث ينتقل بأسرع من لمح البصر إلى جميع أنحاء العالم. ولذلك أصبح تشويه الحقائق وتزويرها أكثر صعوبة مما كانت عليه الأمور في السابق، ومهما امتلكت الإمبريالية والصهيونية من مهارات وخبرات خفية في التعتيم على جرائمها وإخفاء المذابح التي ارتكبت في بيت لحم وجنين والخليل وطولكرم وقلقيليا، من المدن والبلدات الفلسطينية، ومهما تقنّعت بأقنعة السّلام الكاذب، فسوف تنكشف حقيقة هذا التواطؤ المخزي والمشين بين من تدعي أنها ترعى حقوق الإنسان، وتسعى لتحقيق العدالة والديمقراطية

بين الشعوب، وهي في حقيقة الأمر ليست أكثر من دولة عظمى ترعى الإرهاب الدولي، وتعمل على بسط هيمنتها على العالم أجمع تحت دعاوى ظاهرها الرحمة، وباطنها العذاب.

إن التغيرات التي أفرزها الشارع العربي والعالمي بعد الاجتياح الصهيوني للأراضي الفلسطينية في الضفة والقطاع يعبِّر أصدق تعبير عن هذا الكمون الذي كان مجمداً إلى حين في الثلاجة الأمريكية، بل تحاول قتله ووأده في مهده، وهذا الكمون الذي ظهر القليل القليل من براكين غضبه بعد الأحداث العاصفة التي جرت في فلسطين، ينبغي أن تسعى الثقافة العربية التي لاتقف حدودها عند اكتساب المعرفة والمعلوماتية فقط، بل تتعدى ذلك إلى آفاق الوعي بالمخاطر المحدقة بهذه المرحلة، ومواجهة ثقافة الاستهلاك والاستسلام، وأن تتجسد ثقافة المقاومة على الأرض سلوكاً عملياً يترجم تلك المعارف والعلوم والثقافة إلى مصداقيَّة في المواقف والقرارات الحاسمة تُجاه أي قضية كبيرة أو صغيرة، فالذي يستهين بالمواقف الصغيرة، لابد أن يستهين بالمواقف الكبيرة. والحياة لاتتجزأ فيها المواقف والسلوكات، وينبغي أن تحدد الثقافة العربية المقاومة ملامح ومسارات النهوض الحضاري الجديد لبداية تحرر وطني، وتوحيد جماهيري لقوى الشعب العربي في ممانعة ومواجهة أية دعاوى تخاذلية في المستقبل. فالثقافة بأدواتها المتعددة مطالبة بشحذ

الهمم، وتأجيج المشاعر الوطنيّة والقوميّة لمانعة ورفض جميع الدعوات الاستسلاميّة الخانعة للهيمنة، والدفاع عن الدماء التي أريقت بالآلة الأمريكية والذراع الصهيونية، وتمجيد البطولات التي قدّمها أبطال المقاومة في مواجهة الغزاة الصهاينة، وزيادة الوعي بكل مايدور حولنا. فالثقافة مرآتنا المتعددة الزوايا التي يمكن من خلالها أن نرى مواقع أقدامنا على الأرض. وأن يضع كل مثقف نتاجه الإبداعي والفكري في السياق التاريخي لهذه المرحلة الحاسمة التي تحتم على كل واحد منا أن يأخذ دوره كاملاً، وأن يضيء الشمعة التي يحملها حيث يقف، وأن نتغاضى عن خلافاتنا الثانويّة الهامشيّة التي يريد الأعداء تعميقها، لأن وحدة المصير، وجسامة الخطر الذي يهدد مصيرنا الواحد يؤكدان هذه الحقيقة، فهل نفعل؟ أم يأخذنا النوم والراحة والأنا النرجسية إلى مزيد من المآسي، ثم إلى مزيد من الندم، ولات ساعة مندم.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

16

الهاجس التنويري عند فرح أنطون

د. عزت السيد أحمد (*)

لماذا نرجع إلى فرح أنطون؟!

سؤال تقليديٌ وربما ساذجٌ، نطرحه على انفسنا وعلى المتلقين لدى عودتنا إلى أي علم غاب شخصه عنّا. ولا أظنني ابتعد عن التقليديّة إذا قلت: إنّنا نعود إلى فرح انطون لأنّه مفكّرٌ مهمٌ، وهو مهمٌ لأنّ ما قدّمه كان مهماً على أكثر من صعيد ومستوى.

ظننا أنّ هاجسه التّنويري هو أهمّ ما فيه فإنّنا لا ننفي بحالٍ من الأحوال أهميّة ما أثمره هذا الهاجس وانبثق عنه. ذلك أنّه إذا كان يمكن تلخيص الفيلسوف بحدس مكثّف واحدٍ فإنّ باعث الحدس هو الهاجس، هاجس فرح أنطون هو التّنوير.

(*) د. عزت السيد أحمد: باحث من سورية. دكتوراه في الفلسفة. مدرس في قسم الفلسفة بجامعة تشرين. آخر مؤلفاته «قراءات في فكر عادل العوا».

سننطلق في بحث ثقافي هاجس مفكّرنا هذا من محورين أساسين هما الرأيتان اللتان رفعهما فرح انطون، وأعني بهما شعار مجلّته الجامعة وإهداءه الذي صدّر به كتابه (ابن رشد وفلسفته).

أمَّا شعار الجامعة الذّي يشكّل جناحيها فهو: الله والوطن جناحًا أوّلاً، والاتّحاد والارتقاء جناحًا ثانيًا. يبدو من هذا الشّعار، ومن الجامعة التي تقع في القلب منه أنَّ فرح انطون كان صاحب مشروع محدَّد الأطر والملامح والخطوات. وسأحتجُّ على نفسي هنا لأقول: كلُّ مفكّر صاحب مشروع بالضّرورة وبالتّالي ليس من جديد في القول بأنَّ فرح انطون صاحب مشروع، وكأنَّ ثمَّة اكتشافًا لقارَّة سابقة.

نعم، كلُّ مفكّر صاحب مشروع وإلاَّ فهو عابث، ومشروع فرح انطون ليس مفارقًا لطبائع المشاريع. ولكن الذي نريده من قولنا هو أنَّ مفكّرنا صريح المراد، واضح السَّبيل، وعنوان مجلّته وشعارها يختصران هذا المشروع، فمجلّته سمّيت بالجامعة لأنّها ترنو إلى جمع الأمَّة، ولاتجتمع الأمَّة إلاَّ إذا توحَّدت كلمتها، وإذا توحَّدت كلمتها ارتقت، وارتقاؤها يعني إعلاء شأنها وشأن الوطن. وعلى الرُّغم من أنَّه أكَّد غير مرة أنَّ العلم وحده قادر على الارتقاء بالأمَّة ورفع شأنها بين الأمم، فإنَّه أصرَّ على بقاء الحسّ الدّينيّ والرُّوح الإيمانيَّة بين أبناء أمَّته في أكثر من مكان أيضًا، ومن ذلك قوله في تبيان جعله (الله والوطن) جناحًا أوّلاً من شعار الجامعة: «إنَّ عدم الثّقة بالله تعالى آخذٌ بالامتداد في عقول الطّبقات في الشّرق، ساحبًا وراءه اليأس من الحياة، معطّلاً سبل الحقوق والواجبات، ساخرًا من الأدب والفضيلة، صارفًا الأميال والأفكار إلى الأمور الماديّة، ومنشئًا بذلك في العالم الأدبيّ والفلسفيّ فوضىً هائلة. ومبدأ الوطن غامضٌ في الشّرق، يعرفه الشّرقيون ولا يفهمونه، ولو فهموه لكفوا أنفسهم كثيرًا من المصائب. فمن واجب كلِّ نصير للإنسانيَّة والوطنيَّة أن ينهض للدِّفاع عن الأمر الأوّل وإيضاح الأمر الثّاني. وما عدا ذلك فإنَّ الإيمان بالواحد الأحد أساس الفضائل كلّها، ورباطٌ قويٌّ يربط أجزاء الإنسانيَّة مهما اختلفت مذاهبها» (1).

أمَّا الإهداء وهو محور الانطلاق الثّاني فإنَّ طبيعته تتمّ عن طبيعة المشروع الذي هو ماضٍ فيه، فهو يوجّه إهداءه «إلى عقلاء الشّرقيين في الإسلام والمسيحيَّة وغيرهما» (2). وهو وإن لم يستثن من العقلاء أحدًا إلاَّ أنَّه كان يضمر في ذهنه ضربًا محدَّدًا منهم، وهم النَّبت الجديد من هؤلاء العقلاء،، لأنَّ من كبر وشاخ قد يكون

(1) – نشر هذا الكلام في الجزء الأول للسّنة الأولى من مجلة: الجامعة – ص٧. وقد نقلناه عن مقدمة الدكتور أدونيس العكرة لكتاب ابن رشد وفلسفته – دار الطّليعة – بيروت – ١٩٨١م – ص١٨.
(2) – فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته – ص٣١.

الرَّجاء فيه قليل. والنَّاشئة هم دائمًا عماد المستقبل وأمله البسَّام، ولذلك فإنَّ عين الصَّواب لمن أراد تغيير المستقبل هي التَّوجه إلى الشَّباب، ولم يخف ذلك **فرح أنطون** فهو يقول في إهدائه أيضًا: «ولكنَّا نعلم أنَّ **النَّبت الجديد** في الشَّرق قد صار كثيرًا، ونريد **بالنَّبت الجديد** أولئك العقلاء في كلِّ ملَّة وكلِّ دين في الشَّرق»(٣). ويبدو هنا، وفي كثير من المواضع توجُّهه إلى الشَّرق وإلى عقلاء الشَّرق على الرُّغم من وضوح نزعته الإنسانيَّة أيضًا في كثير من المواضع. ولا غرابة في ذلك لأنَّه في المحصِّلة يتطلَّع إلى تنوير الشَّرقيين وبثِّ النَّزعة الإنسانية في نفوسهم، فهو يحترم الشَّرق أكثر، ويحبُّ الشَّرق أكثر... ولا يعني ذلك أنَّه يكره الغرب ولا أنَّه ضدَّه، بل يجب الاستفادة من كلِّ ما يمكن الاستفادة منه في هذا الغرب.

إنَّ هذا التمهيد، أو نقاط الانطلاق تضعنا على عتبة الموضوع. ونستطيع بشكل أوَّلي أن نقول مع **أدونيس العكرة** إنَّ **فرح أنطون** ينطلق في كتابه (**ابن رشد وفلسفته**)، في عموم فلسفته، من أربعة مبادئ هي:

«**أولاً**: احترام الأديان والاعتراف بفضائلها وحسناتها.

ثانيًا: الإيمان بالعقل وبقدرته على تحقيق الاتِّحاد والارتقاء في المجتمع.

ثالثًا: (عدُّ) العلم قاعدة العمران وأساس تطور الأمم والشعوب.

رابعًا: فصل السُّلطة الدِّينية عن السُّلطة المدنيَّة في تسيير شؤون الدَّولة»(٤).

ولكننا نؤثر أن نبرز هاجس مفكِّرنا من خلال أربعة محاور هي الجرأة والتَّربية والسياسة وغاية التَّنوير.

الجرأة مفتاح التَّنوير

إنَّ المضيَّ في أيِّ مشروع لا يخلو من المتاعب، ولكنَّ من كان التَّنوير مشروعه، ولاسيما في واقعٍ كالواقع العربي منذ مطالع ما سمِّي عصر النَّهضة، فإنَّه إن لم يدرك أنَّه داخلٌ حقلَ الألغام فإنَّه قد ينسحب عند انفجار أوَّل لغم.

وفرح أنطون كان يدرك هذه الحقيقة التي لم تكن بعيدةً عن ذهنه، ولذلك كان لابدَّ من الجرأة في اقتحام حقول الألغام، الجرأة لا التَّهوُّر، ذلك أنَّ «الحقيقة والإصلاح - كما يقول هو ذاته - لايعطيان ثمارهما إلاَّ للشجعان والأقوياء الذين يَقْدرون على احتمال قوَّتهما، ويصبرون عند الصَّدمة الأولى من كلِّ اضطهاد يصيبهم بسببها»(٥).

---

(٣) م.س - ذاته.

(٤) - د. أدونيس العكرة: مقدِّمة كتاب ابن رشد وفلسفته - ص ١٨٢.

(٥) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص١٦٤.

إنَّ الأدلة على جـرأة فـرح انطون كثيرة منها على سبيل المثال ذكره الخواطر التي رادت ذهنه في مطلع ردِّه الثـاني[٦] على محمد عبده، ومنها كذلك كلامه في الاضطهاد الإسلامي للفلاسفة والعلماء[٧] الذي جاء فيه: «أمَّا الآن فإنَّنا نعترف بخطئنا من هذا الوجه لأنَّنا رأينا الفيلسوف رينان يذكر في كتابه (ابن رشد) اضطهاد الفلسفة في الإسلام... ويذكر مهاجمة الفلاسفة في منازلهم في الأندلس لإحراقها قبل أن يدري بها رجال الشُّرطة ومن غير إنذار ولا محاكمة، وإحراق الكتب العلميَّة والفلسفية، و زج العلماء بالسجون لمخالفتهم الأوامر الصادرة بالامتناع عن الاشتغال بالعلم والفلسفة. ويقول إنَّهم لم يكونوا أحيانًا يكتفون بالسِّجن فكانوا يقتلون العالِم كما فعلوا بابن حبيب الإشبيلي. وبذلك ينتفي شيءٌ من قولنا السَّابق عن احترام الإخاء»[٨].

إنَّ اقتحامه مثل هذه اللجَّة، وخوضه مثل هذه الغمار لهو دليل أكيد على جرأته، لأنَّه من المفترضِ من النَّاحية النَّظريَّة والواقعية الأ يقترب من هذه المنطقة لأنَّها شائكةٌ وعرةٌ على الأقل، لا لوجود خطورة عليه بوصفه مسيحيًّا كما كان يعتقد، وكما اعتقد دارسوه، فالطعْن في الإسلام من غير المسلم أمر محتملٌ ومتقبَّلٌ بمعنى من المعاني. ولذلك عقَّب مبينًا جرأته وعدم قبوله المهانة بقوله: «وقد ذكرنا الآن هذا الأمر لندلَّ القارئ مسلمًا كان أو مسيحيًّا أنَّنا لا نقصد أبدًا الاسترضاء والتَّخفيف بما نذكره هنا، ولكنَّنا ننادي بالحقِّ على السُّطوح كيفما كان وفي أيِّ جانبٍ كان[٩]. ولا يكتفي بذلك بل يختم هذه الفقرة بما قاله رينان - E. Renan في كتابه (تاريخ الرُّسل) للمسيحيين الذين كانوا يضطهدونه لأنَّ كتاباته لم تكن متوافقة مع أهوائهم واعتقاداتهم، ويعلن تبنيه لهذا الكلام بقوله: «ونقول في هذا المقام ما قاله الأستاذ رينان: «لا اكتب إلا لتقرير الحقيقة، ومتى كتب الإنسان لهذا القصد وجب ان لا يعبأ بشيء، ولا يتساهل في شيءٍ، بل أن يعدَّ انه يكتب لأرض قفراء

---

(٦) - م.س -ص ١٤٠ - ١٤١.

(٧) - لا بدَّ من الإشارة هنا إلى أنني انظر إلى جرأته وحسب لأنَّها هي التي تعنيني، ولن أناقش صوابيَّة افكاره أو عدم صوابيَّتها. على أنَّه هو ذاته قد ناقشها وتوسَّع فيها ولم يبتعد عن الموضوعيَّة في كثير من مناقشاته لها، ولا سيَّما في تمييزه بين تعاليم الدين السَّمحة النَّبيلة، وممارسات البشر البشعة المقوتة الممارسة باسم الدِّين.

(٨) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص ١٢٦ -١٢٧.

(٩) - م.س - ص١٢٧.

لا ناس فيها. وإلاّ فكلّ تساهل منه إهانةٌ للحقيقة، ولصناعة القلم المقدّسة»(١٠).

ولم تكن جرأته في مجال نقد الدّين ورجال الدّين وعلمائه وحسب فلقد أدّت جرأته وحدّةُ نقده وكلامه... إلى إقفال ثلاث جرائد على التّوالي هي التي كتب فيها تباعًا بعد إغلاق **الجامعة**، وهي: الأهالي ثمّ المنبر ثمّ المحروسة، حتّى أنّ السلطة في ذلك الحين كانت «توعز إلى أصدقائه بأن يقنعوه بتخفيف لهجته تحت طائلة الاعتقال، ولكنّه لم يأبه لذلك»(١١). حتّى وهو طريح الفراش لآخر مرّة، كتب عدّة مقالات في جريدة الأهالي بعد عودة إصدارها أدّت إلى إيقافها نهائيًا عن الصدور، بل حتّى الأعمال المسرحيّة والتّمثيليّة التي كان يكتبها لم تخلُ من هذه الرُّوح المتمرّدة الثّائرة التي كانت تصطدم بالرّقابة دائمًا فتفرض إيقاف تمثيلها أو التّعديل فيها ما أمكن (١٢).

ويضيف إلى جرأته عدم قبوله بالمهادنة في الحقّ فهو إذ يقبل الخضوع للسُّلطة فإنّه يشترط اقترانها بسلوك جادّة الصواب، وعندما لمس من الأستاذ الإمام محمد عبده إقرارًا بما يتوافق مع مشروعه اشترط لقبوله والالتزام به أن يكون قرارًا رسميًّا مسؤولاً لا كلام ليلٍ يمحوه النّهار، يقول في ذلك: «إنّنا نرى واجبًا علينا الخضوع لأصحاب السُّلطات المحترمة التي أقيمت للحكم بين النّاس، وإلاّ صار العالم فوضى لاختلاف آراء أهله. وأمّا ما قبل صدور قرار السُّلطة العليا التي إليها مرجع الحكم في هذه المسائل فلا نخضع لشيء، ولا نحترم شيئًا غير الدّليل والبرهان»(١٣).

وانطلاقًا من جرأته هذه وعدم قبوله المهادنة والتّراخي في جانب الحقّ والحقيقة حاول تفسير السبّب في عدم استمرار الرُّوح الرُّشديّة في الفكر العربي بعد وفاة ابن رشد على الرُّغم من أهمّيّته الفائقة وأثره الكبير في الفكرين العربي والغربي في وقته، فيقول: «إمّا أنّ تلامذته خافوا أن يقعوا فيما وقع فيه أستاذهم في حياته، وإمّا أنّهم كانوا غير مستعدّين لهذه الصّناعة الخطيرة التي تقتضي استعدادًا فطريًّا. وربّما كان السّبب الثّاني هو الأرجح، إذ لو كان أحدهم مستعدًّا لذلك استعدادًا حقيقيًّا لرفع صوته مهما حاول النّاس إسكاته، لأنّ الحقيقة متى وجدت طريقها جرت فيها بقوّة الصّاعقة فلا يقف في وجهها شيء. **وما طريق الحقيقة سوى القوى الأدبيّة العظيمة، التي هي كلّ**

(١٠) -م س - ص١٢٧.
(١١) - د. أدونيس العكرة: مقدمة الأعمال الروائيّة - دار الطّليعة -بيروت - ١٩٧٩م -ص٩.
(١٢) - م س - ذاته.
(١٣) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص١٢١.

الإنسانية في الإنسان، والتي تدفع النفس إلى العمل الحرّ والقول الحرّ مهما كانت النتيجة»(١٤). كأنّه بذلك يكشف الغطاء عن قلبه ليتحدّث عن ذاته، عن موهبته وقدرته الإبداعيّة، عن الحريّة التي تتقد جذوتها في قلبه،، عن الجرأة والروح المتمرّدة الثّائرة التي ينبغي لأمثاله من أصحاب المشاريع التّنويريّة أن يتمتعوا بها.

واستنادًا إلى ذلك نجدنا مضطرين لعدم قبول حكم **أدونيس العكرة** الذي يرى فيه أنّ محاولة **فرح أنطون** خوض مسائل الدّين الإسلاميّ «كانت محفوفةً بالمخاطر – الأمر الذي – دعاه إلى التّمثُّل **بابن رشد** وإبراز آرائه ومواقفه بهدف (تأكيد) أنّ بعض القيم التي جاءت بها الحضارة الغربيّة ومفكّروها ليست غريبة عن الفكر العربي، وليست دخيلاً طارئًا على الحضارة العربيّة»(١٥). ذلك أنّ مفكّرًا بهذه الجرأة، وهو يعلم ما هو مقدمٌ عليه ولايخاف أبدًا من إعلان جرأته، ولا من خوض الغمار الخطيرة، ليس بحاجة إلى التّستر وراء هذا المفكر أو ذاك، ولو كان الأمر على هذا النّحو لما قال كثيرًا مما قاله من نقد للإسلام. وما الذي يهمّه أن ينتقده في الإسلام سوى ما انتقده؟ اللهمّ إلا إذا كان يريد أن يفتي في الطلاق وكيفيات الوضوء ومفطرات الصيام وشروط غسل الجنابة... ولا أظنّه كان يريد ذلك.

إلاّ أنّ قولنا لا يعني أبدًا أنّ هذا الخاطر لم يكن في ذهنه بادئ الأمر، ولكنّه إن وجد فإنّه لم يظل حاجزًا أمامه، ولم يعقه. ودليلنا على ذلك متضمنٌ فيما قد سلف أوّلاً، وثانيًا أنّ استنهاضه فكر **ابن رشد** لا يفترق عن استحضاره أعلام الفلسفة الغربيّة الذين توسم في أفكارهم ما يعنيه في تنوير العقل العربي، أي إنّ تعامله مع **ابن رشد** وغيره من أعلام الفلسفة الغربيّة إنّما هو تعامل وظيفيٌّ يركّز فيه على ما يريد **إظهاره وتكريسه** وتوظيفه كإعلاء شأن **العقل والتّسامح** والتّساهل والانفتاح على الآخر... وغير ذلك، وبهذا المعنى أعلن غير مرّة توسّمه أن تتنفع «الهيئة الحاكمة والمحكومة»(١٦). الإطلاع على أفكار هؤلاء الفلاسفة والأدباء ومواقفهم التي كرّس جهده في انتقائها وعرضها.

ومن ذلك يصحّ القول «إنّ فرح أنطون لم يكتب عن **ابن رشد** بقصد التّبحُّر في الأمور (الميتافيزيائية) والإلهيّات،، وإضافة موقف فلسفيٍّ جديد إلى مواقف الفلاسفة، بل كان يقصد هدفًا آخر هو

(١٤) – م.س – ص٥٠.
(١٥) – م.س – ص٩.
(١٦) – م.س – ص٨.

استخراج المبادئ والعبر وتطبيقها على الواقع الاجتماعي الذي كان يعاني منه ويحاول إيجاد الحلول له. بعبارة أخرى، كان **فرح انطون** يحاول من خلال عرضه لفلسفة **ابن رشد** والفلاسفة والمفكّرين الذين كتب عنهم في الجامعة أن يؤكّد أفكاره ومبادئه في تصوُّر المجتمع العربيّ الجديد الذي كان يطمحُ إلى بنائه ويسعى إلى وضع أسسه»[١٧].. **وفرح انطون** ذاته يدفعنا إلى مثل هذا الحكم من خلال أفكاره وأقواله التي منها على سبيل المثال قوله: «نحترم أشدَّ الاحترام... كلَّ قائلٍ في إصلاح الأمم ولو كان قوله صحيحًا أو غير صحيح، شديدًا او خفيفًا على سامعيه»[١٨]. وليضع بذلك لبنة أساسيّةً من لبنات اداب الحوار، ليس مبتكرها، ولكنَّ الافتقار إليها يدعو إلى تأكيدها.

ويضيف إلى ذلك أمرًا جديدًا ومهمًّا وهو ما يمكن تسميته قصديَّة التَّنوير، أو الغائيَّة بالمعنى الأرسطي، وأعني بذلك أنَّ الجرأة والنَّقد وعرض الأفكار وانتقاءها لا تساوي شيئًا أبدًا، ولا قيمة لها، إن لم تكن بقصد التَّنوير. ولذلك عندما استشهد **محمد عبده بالمعرّي** علَّق عليه قائلاً: «إنَّ **ابا العلاء** لم يجعل مهنته نشر الأفكار بين الأمم لتقويض عروش السَّلاطين، وإسقاط الجوامع. بل كان في المعرَّة شيخًا ضعيفًا أعمى لا تأثير له. ومعلومٌ أنَّ الأمور بمقاصدها»[١٩]. ثمَّ يعقِّب على ذلك مستشهدًا بأعلام التَّنوير الفرنسي قائلاً: «أمَّا **فولتير** – Voltaire – **وروسو** – J.J. Rousseau فإنَّ شأنهما في ذلك يختلف كل الاختلاف، فإنَّهما كلاهما يجحدان الوحي جحودًا صريحًا، وقد حاربا العروش والكنيسة محاربة صريحةً زعزعت أساسها، وأثارت عليها الأفكار في أوربا كلَّها. وقد قيل عن فولتير إنَّه هدم سلطة الكنيسة في زمانه وجعل سلطته مكانها»[٢٠].

ولكن كيف سلك **فرح انطون** سبيله التَّنويري وما الطَّريق الذي اختاره؟

التربية سبيل التَّنوير

لا شكَّ في أنَّ سبل التَّنوير كثيرة ومتداخلة يرفد بعضها بعضًا حتَّى يصعب الفصل بينها من جهة، ويصعب اتِّخاذ واحد من دون غيره من السُّبل من جهة ثانية، ونحن إذ نركِّز هنا على السَّبيل التَّربوي فإنَّنا لا ننفي سلوكه سبلاً أخرى، ولكنَّنا نؤكِّد أنَّ التَّربية كانت أبرز السُّبل التي سار فيها مفكِّرنا، ونؤكِّد أيضًا أنَّ التَّربية أهمّ

(١٧) – د. أدونيس العكرة: مقدّمة كتاب ابن رشد وفلسفته – ص١٦.
(١٨) – فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته – ص١٩٢.
(١٩) – م.س – ص١٩٣.
(٢٠) – م.س – ص ١٩٢.

سبل التّنوير على الإطلاق، وليس هذا مكان إثبات ذلك من جهة، ومن جهة أخرى فإن الأمر في اعتقادي ليس مثار كثير من الشّكّ.

ينطلق مفكّرنا في منهجه التّربوي المضمر(٢١) من جملة النّقاط والمبادئ التي هي جزء ممّا يريد زرعه في النّفوس وترسيخه. ويمكن إجمال هذه النّقاط فيمايلي:

أولاً: استنهاض الفكر العربي القديم واستحضار الفكر الغربي من أجل تأكيد مواقفه وتدعيمها، والتّركيز بشكل خاصّ على ما ينفع ويفيد في تنوير المجتمع العربي،، وفي حين ندر من يصرّح بغرضه، من نقل أفكار الآخرين فقد أعلن غير مرّة، وفي أكثر من مكان أنّه إنّما يريد أن ينتفع الحكام والمحكومون من أفكار الفلاسفة والمفكرين والأدباء ومواقفهم التي يحشدها في الجامعة.

ثانياً: التّعويل على العقول الرّاجحة في الصّلاح والإصلاح والنّهضة، وفي ذلك يقول: «والحقيقة أنّ إصلاحًا كالإصلاح الذي حدث في أوربا لا يتمّ ولا يثمر إلاّ بسببين: **الأوّل: أن يعضده ملكُ البلاد نفسه ويحميه ويزيل كلّ عثرة في سبيله. والثّاني: أن ينبغ في الأمّة رجالٌ عظام من** أصحاب العقول الكبيرة يجهرون بالحقيقة ويحاربون التّقليد المضرّ ويرقون العلم وينبّهون العقول»(٢٢).

**ثالثًا: على الرّغم من أنّه خصّ رواية المدن الثّلاث لتأكيد نقاء مبادئ الدّين والعلم، وفساد نفوس مطبّقي هذه المبادئ أو القائمين عليها. وخصّ رواية الوحش الوحش لتبيان أثر الغرائز الشّريرة التي تستبدّ بأصحابها في تحويل المجتمع إلى ميدان صراع يبقى فيه الأقوياء، فإنّه يميل إلى حسن الظّنّ بالإنسان انطلاقًا من اعتقاده بالطّبيعة الخيرة للإنسان موافقًا في ذلك جان جاك روسو الذي رأى أنّ الإنسانَ خيّرٌ طيّبٌ بالطّبع،، ولكنّ الاجتماع هو الذي أفسده وجعله شريرًا(٢٣) ومخالفًا المتنبي(٢٤). وتوماس

(٢١) - أعني بكونه مضمرًا أنّه لم يعلن ذلك ولم يصرّح به وإنّما اشتققناه نحن من روح فكره وأسلوبه وغاياته.
(٢٢) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص١٩٣.
(٢٣) - لقد حض روسو كتابه: أصل التّفاوت بين البشر لشرح هذه الفكرة. (ترجمه إلى العربية الدكتور عادل زعيتر). ويمكن مراجعة مثل ذلك في تواريخ الفلسفة الحديثة مثل تاريخ الفلسفة الحديثة ليوسف كرم - دار القلم - بيروت - د.ت - ص٢٠٢ - ٢٠٣.
(٢٤) - يقول أبو الطيب المتنبي في ذلك:
والظلم من شيم النّفوس فإن تجد ذا عفّة فلعلّة لا يظلم
انظر: أبو البقاء العكبري: شرح ديوان المتنبي - مصطفى البابي الحلبي - القاهرة - ١٩٧١م - ج٤ - ص١٢٥.

هوبز - T. Hobbes [٢٥] اللذين يريان أنّ الإنسان ذئب لأخيه الإنسان. وفي هذا يقول مفكّرنا: «ليس لنا الآن أملٌ بعد الله إلاّ فيك أيُّها العلم المقدَّس والفلسفة المقدَّسة. ولا رجاء إلاّ فيك يا طبيعة الإنسانيَّة. ورجاؤنا في طبيعة الإنسانيَّة أقوى من رجائنا في العلم لأنَّها الفاعل فيه. ومعنى ذلك كرم أخلاق عقلاء البشر، وقوَّة إرادتهم ورغبتهم في تحسين شؤونهم» [٢٦]. وهو إذ يقول ذلك فإنَّه يمارس دورًا تربويًّا غير مباشر من حيث يريد أن يزرع في النُّفوس غراس النُّبل وكرم الأخلاق؛ غراس حسن ظنِّ الإنسان بأخيه الإنسان. تمامًا كما يحاول أن يغرس فيه احترام الحقّ والذّود عنه بقوله: «الإنسان يعرف بغريزته أنَّ الحقَّ الإنسانيَّ لا يجوز أن ينقض ولا أن يسلب» [٢٧].

رابعًا: التَّنوع والاختلاف ضرورة منطقيَّة وواقعيَّة «فالعقل البشريُّ مطبوع على الاختلاف والتَّباين؛ تأملوا هل تجدون أمَّتين بل عائلتين بل رجلين بل أخوين أو أختين بأفكار واحدة وأخلاق واحدة؟! فالكون مطبوعٌ على التَّنوع، وهذا التَّنوع سبب جماله، وإلاَّ فإنَّه لو كان على وتيرة واحدة وعلى نسق لكان كلُّه ضجرًا ومللاً. فالتَّنوع إذن لا بدَّ منه في الأشياء والأشخاص والأفكار والمعتقدات» [٢٨]. وهو في ذلك يتَّفق مع **الجاحظ** فيما جاء به من ضرورة التَّنوع إذ يقول: «لو كان الأمر على ما يشتهيه الغرير والجاهل بعواقب الأمور، لبطل النظر وما يشحذ عليه وما يدعو إليه ولتعطلت الأرواح من معانيها والعقول من ثمارها، ولعدمت الأشياء حظوظها وحقوقها» [٢٩]. على أنَّ ما يريده فرح انطون من ضرورة الاختلاف والتَّنوع هو الحقُّ في حريَّة الاعتقاد بالدَّرجة الأولى وعدم التمييز بين البشر في الحقوق والواجبات على أساس **الاعتقاد**.

خامسًا: التَّعليم ضرورة ملحة توجب دعمه وتيسير سبله، فهو الكفيل برعاية النابهين ووضعهم في مواقع الفعل التي

(٢٥) - وصل توماس هوبز من خلال نظريَّته في الإنسان إلى أنَّ سيرته كلّها قائمة على غريزة حبّ البقاء... ومن الخطأ الاعتقاد بغريزة اجتماعيَّة تحمل الإنسان على الإجتماع والتَّعاون. وإنَّما الأصل أو حال الطَّبيعة أنَّ الإنسان ذئبٌ للإنسان، وأنَّ الكلَّ في حربٍ ضدَّ الكل. انظر: يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة - ص٥٥.

(٢٦) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص١٩٢.

(٢٧) - م.س - ص١٤٦.

(٢٨) - م.س - ذاته.

(٢٩) - هذا المقبوس جزء من نصٍّ طويل في جدليَّة الخير والشَّر للجاحظ في كتابه: الحيوان ج١ - ص٢٠٤ - ٢٠٦. ومما جاء أيضًا قوله: «ولو كان الخير محضًا سقطت المحنة وتقطعت أسباب الفكرة، ومع عدم الفكرة يكون عدم الحكمة، ومتى ذهب التخيير ذهب التمييز، ولم يكن للعالم تثبّت وتقف وتعلم، ولم يكن علم...».

ينبغي أن يكونوا فيها. وهنا أيضًا تظهر نزعته الإنسانيَّة التي كان كثيرًا ما يمنيناه بها وبأفكاره التي لا تبخل بخيرها عن مسيحيٍّ ولا مسلم. ففي مقاله الذي يحمل عنوان (تربية وتعليم) المنشور في الجامعة سنة ١٩٠٠م يعلن سروره من «إنشاء كليَّة إكليريكيَّة بطريركيَّة في دير البلمند... إذ تعدُّ شبَّانًا ذوي أدب ومعرفة واعتدال للاندماج في السلك الإكليريكي... وهذه الملاحظة يجوز إطلاقها لا على الطَّائفة الأرثوذكسيَّة في سورية فقط بل على جميع الطَّوائف الإسلاميَّة والمسيحيَّة في كلّ البلاد الشرقيَّة... والمراد بها تسهيل العلم للنابغين وذوي المواهب ليرتقوا ويرقوا وطنهم معهم»[٣٠]، ويطالب ذوي الشَّأن والقدرة بتيسير إلزامية التَّعليم والإنفاق عليه حرصًا على الأمَّة وعلى المواهب التي يهدرها عسر التَّعليم وقلَّة المدارس والكليات... وأبرز ما في دعوة فرح انطون هنا هو تأكيد ضرورة الاهتمام بالنوابغ والموهوبين لأنَّ تربية أربعين تلميذًا من نوابغ التَّلامذة الفقراء تربية صحيحة قد تكون أنفع للبلاد من فتح أربعين مدرسة، وهذه في حقيقة الأمر نظرة خلاَّقة سبَّاقة[٣١]. وكأنَّه يحاول بذلك تطبيق فلسفة القوَّة وخلق الإنسان الخارق الذي دعا إليه نيتشه[٣٢]. ولهذا الأمر وجدناه كثيرًا مايلحُّ في تعويله على العقول الرَّاجحة.

من خلال هذه المبادئ والمنطلقات كان فرح أنطون يمارس عمليَّته التَّربويَّة بصورة غير مباشرة، وأعني بذلك أنَّه لم يكن يوجِّه نصحه ولا أوامره ولا تعليماته الأخلاقيَّة بشكل مباشر أو فجٍّ، وإنَّما كان يقوم بهذه العمليَّة من بين أسطره وكلماته وسلوكاته... فهو في إثارته المشكلات الخطيرة، واقتحامه لجج الممنوع إنَّما كان يمارس دورًا تربويًّا؛ إنَّه يريد ترويض العقول على احترام الآخر، على تقبُّل حريته في مخالفته لنا، على التَّسامح... وهو إذ يمقت الحقد والحسد ويعدُّهما أساس الظُّلم والإساءة، ويرجع إليهما الفتنة التي حدثت لابن رشد[٣٣]. فإنَّه يحاول تكريس سلوك أخلاقيٍّ قويم في المجتمع يقوم على البعد عن الحقد والحسد.

إلاَّ إنَّ هذا ليس يعني أنَّه لم يكن يمارس دورًا تربويًّا مباشرًا، فعندما عرَّف

(٣٠) - ميشال جحا: فرح أنطون: سلسلة الأعمال المجهولة - رياض الريس للكتب والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٩٨م -ص١٤٧ -١٤٨.

(٣١) - م.س -ص١٤٨ - ١٥٠.

(٣٢) - تعرَّف فرح أنطون على فكر نيتشه وتأثَّر به عندما ذهب وجامعته إلى نيويورك، وترجم له بعضًا من كتابه: هكذا تكلَّم زرادشت.

(٣٣) فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص١٤، ٤٣.

بالجامعة في الجزء الأوّل منها جعل بابها الثّاني «باب التّربية والتّعليم، ويشتمل هذا الباب على أبحاث في طرق التّربية العائليّة والتّربية المدرسيّة، وفي إصلاحهما، وفي المدارس ووظيفتها والمعلمين وواجباتهم وكتب التّعليم»[٣٤]. وفي افتتاحيّة الجزء الأوّل أيضًا يقرّر أنّ «أهمّ أغراض المجلّة غرضان مرتبطان متّحدان الواحد أدبي والثّاني سياسي، وكلاهما منوطٌ بصلاح التّربية: تربية المرأة خاصّةً». ويتابع قائلاً: «إنّ ألدّ أعداء الإصلاح في الأمّة هو الأخلاق الفاسدة التي ينشئها فيها الجهل الوخيم، والدّواء لا يكون إلاّ بالتّربية والتّعليم»[٣٥].

ولقد أدّى به اهتمامه بـ جول سيمون Jules Simon - وتأثره البالغ به، ولا سيّما في أعداد السّنة الثانية من الجامعة، إلى التّشديد على تربية المرأة والنّشء لمنع كلّ فساد اجتماعي، معتمدًا في ذلك على فن القصّة والمسرح لنشر تلك الأفكار وإرشاد النّاس «فكتب قصّة الحب حتّى الموت مظهرًا فيها أهميّة الأمانة والإخلاص عند المرأة، وعرّب للمسرح رواية البرج الهائل وأقامها برهانًا على خيانة المرأة الفاجرة والشر الاجتماعي الذي يمكن أن تزرعه في النّفوس. وإلى جانب أعمال التّرجمة والاقتباس كان يكتب المقالات المتفرّقة داعيًا إلى الإيمان بالله»[٣٦]. ولكن على طريقته العلميّة التي تقود إلى نزعة إنسانيّة ترى في الأديان جوهرًا واحدًا في مظاهر متعدّدة. وهو إذ أصرّ، بهذا المعنى، على بقاء الدّين وضرورة الإيمان بالله فلأنّ الأديان «لا غرض منها إلا الحثّ على الفضائل، فالفضائل إذن هي أساس الشّرائع - وبحسن التّأويل وجودة الفهم وإعمال العقل - تصير الأديان كلّها طرقًا للفضيلة والصّلاح والوئام، لا للفساد والجهل والبغض»[٣٧].

موقع السياسة من التّنوير

وإذا ما انتقلنا إلى موقع السياسة في مشروع فرح أنطون التّنويري لوجدنا أنّها تحتل موقعًا صميميًّا منه، وقد ألمحنا في فقرة سابقة إلى أنّ مما يعوّل عليه مفكّرنا في الإصلاح والنّهضة هو «ملكُ البلاد نفسه»[٣٨]، ولكن عندما يكون الملك ذاته صالحًا، ومفكّرنا لا يعدُّ هذا المطلب من المستحيلات. بل لا نعدو الحقّ إذا قلنا إنّ السياسة والسياسة وحسب هي باعث هاجس فرح أنطون التّنويري ومحوره

(٣٤) - نقلاً عن: ميشال جحا: فرح أنطون - ص٤١.
(٣٥) - م.س - ص٤٤٣.
(٣٦) - د. أدونيس العكرة: مقدّمة الأعمال الروائية - ٦.
(٣٧) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص١٣٨.
(٣٨) - م.س - ص١٩٢.

الرئيس. وليس ثمّة هجنةٌ في هذا الكلام أبدًا إذا ما علمنا أنّ فلسفته كلُّها تتركّز حول بؤرة واحدة هي العلمانيّة، أو الفصل بين السلطتين الدينيّة والدنيويّة، واستقلال كلٍّ منهما عن الأخرى.

وبهذا المعنى يمكن فهم حكم إلبرت حوارني في كتاب (ابن رشد وفلسفته) بأنّه «ككتاب الشميل، كان شبيهًا بالنّشرة السياسيّة، بالرّغم من شدّةِ طابعه النّظريّ. كما كان هدفه السياسيّ شبيهًا بهدف الشميل وسواه من كتّاب عصره اللبنانيين، ذلك أنّه توخّى وضع أسس دولة علمانيّة يشترك فيها المسلمون والمسيحيّون على قدم المساواة التّامّة»[٣٩]. وهو «لا يدعو إلى هذا النّظام العلميّ (بوساطة) العنف وإرغام الآخرين عليه - لأنّه بهذه الطّريقة يهدم كلّ ما جاء به من مناقبيّة إنسانيّة - بل بإطلاق الحرّية (لأفراد المجتمع جميعهم)، وتحقيق التّساهل معهم (من دون قيد أو قهر)[٤٠].

ولعلّ واحدًا أساسيًّا من الأسباب التي حفزت فرح انطون على الإلحاح في دعوته العلمانيّة هو ما ذهب إليه إلبرت حوارني من أنّه أراد للمسيحيين أن يخرجوا من بوتقتهم ومن «تكريسهم مواهبهم السياسيّة لمعالجة شؤون بطريركياتهم، إلى قيامهم بدور فاعلٍ وإيجابيٍّ في الدّولة، وتمكينهم من ممارسة شطرٍ من المسؤوليّة السياسيّة»[٤١]. إلى جانب عدم اضطهادهم الذي سيكون محصّلةً طبيعيّة لتحقّق المطلب الأساسي. ولهذا الأمر ذاته سعى جاهدًا، في أكثر من موضعٍ، للتّمييز بين المسيحيين الشرقيين الذين هم جزء من هذا الوطن أوفياء له وللسّلطان، والمسيحيين الأوربيين والدول الأوربية التي تستخدم الدّين لأغراض سياسيّة.

في فلك هذا الإطار من المعطيات يندفع فرح انطون في رسم ملامح مشروعه السياسي بوصفه مشروعًا تنويريًّا من جهة، وبوصفه برنامج عمل سياسيّ واجتماعي من جهة ثانية. ولأنّ هذا المشروع شكّل قطب الرّحى من بواعث هاجسه التّنويري فقد راح يكرّره ويقلبه على وجوهه وأبعاده ومضامينه وظواهره على مدار أعداد الجامعة بكلّ الصّور الفكريّة الممكنة التي كانت منها المقالة[٤٢]. والقصّة[٤٣]. وعرض الكتب

(٣٩) - إلبرت حوارني: الفكر في عصر النّهضة: ١٧٩٨ - ١٩٣٩م - ص٣٠٥.

(٤٠) - د. أدونيس العكرة: مقدّمة الأعمال الروائيّة - ص٢٩.

(٤١) - إلبرت حوراني: الفكر العربي في عصر النّهضة - ص ٣٠٩ - ٣١٠.

(٤٢) - انظر مقالاته في ابن رشد وردوده على الشيخ الإمام محمد عبده على سبيل المثال، وكذلك معظم مقالات السّنة الأولى من عمر مجلته: الجامعة.

(٤٣) - انظر أعماله الروائية الثلاث المشهورة: المدن الثلاث: الدين والعلم والمال، والوحش الوحش الوحش أو سياحة في أرز لبنان، وأورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس، وهي أهم ثمار السّنة الرّابعة من عمر الجامعة، وتشكل بمجملها الجزء الأول من الأعمال الكاملة التي أعدها الدكتور أدونيس العكرة.

وترجماتها[٤٤]....

وإذا ما أردنا الوقوف على أبرز ملامح هذا المشروع، من ثنايا خضمّ موج الأطروحات المتلاطم هذا لنا، وجدنا خيرًا من الوجازة التي كثّفها لنا **فرح أنطون** ذاته في ردّه الثاني على **محمد عبده**. فتحت عنوان: الفصل بين السُّلطتين المدنيَّة والدينيَّة هو السَّبب الحقيقي في التَّساهل الحقيقي. عدَّد الأسباب والدواعي الموجبة لهذا الفصل، وهي بمزيد من التَّكثيف:

«**الأوَّل**: وهو أهمُّها كُلُّها إطلاق الفكر الإنسانيّ من كلّ قيد، خدمةً لمستقبل الأمَّة.

الثَّاني: الرَّغبة في المساواة بين أبناء الأمَّة مساواةً مطلقة بقطع النَّظر عن مذاهبهم ومعتقداتهم،، ليكونوا أمَّة واحدةً يشعر أعضاؤها بعضهم بألم بعضٍ شعورًا حقيقيًّا.

الثَّالث: ليس من شؤون السُّلطة الدّينيَّة التدخُّل في الأمور الدنيويَّة، لأنَّ الأديان شرعت لتدبير الآخرة لا لتدبير الدُّنيا.

الرَّابع: ضعف الأمَّة واستمرار الضَّعف فيها إلى ما شاء الله ما دامت جامعة بين السلطة المدنيَّة والسُّلطة الدّينيَّة.

الخامس: استحالة الوحدة الدّينيَّة. وهذا من أهمّ الأمور، وهو أكبر الأسباب التي دعت إلى الفتن والاضطرابات في الإسلام والمسيحيَّة، وإلى هذا السبب ننسب كلّ الحوادث الدَّمويَّة التي حدثت فيهما»[٤٥].

وفي سياق ذلك كله يبدو إصرار مفكّرنا على فصل الدّين **عن الدَّولة إصرارًا لا تنازل** عنه، لأن هذا الفصل الضَّامن الحقيقيُّ للتَّحضُّر والتمدُّن والتَّقدُّم، «فلولا فصل الأوربيين بين السُّلطة الدّينية والسُّلطة المدنيَّة، وانتهاء الأمر بتجريد الأحبار الغربيين من **كُلّ سلطة زمنيَّة** لما رسخ التَّمدُّن في أوربا هذا الرُّسوخ الذي نراه الآن **فيها**»[٤٦].. وليس هذا فحسب، **بل إنَّه يختم ردَّه الثَّاني على محمد عبده** بحكم أكثر عموميَّة وحدَّةً يكرّر فيه مقولته الرَّئيسة فيقول: «نعيد هنا ما قالته **الجامعة** من أنَّه لا مدنيَّة حقيقيَّة، ولاتساهل، ولاعدل،، ولا مساواة، ولا أمن،

(٤٤) - انظر على سبيل المثال: ترجمته رواية اسكندر ديماس عن تاريخ الثورة الفرنسية بأجزائها الثلاث التي سمّاها: نهضة الأسد ووثبة الأسد وفريسة الأسد (أعداد السنة الثانية). وكذلك ترجماته أعمال إرنست رينان المتعددة. (أعداد السنتين الثالثة والرابعة). والفلسفة الحسية لإوجست كونت في السنة الرابعة.
(٤٥) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص ١٤٤ - ١٥٠.
(٤٦) - م.س - ص١٤٥.

ولا إلفة،، ولا حرّية، ولا علم،، ولا فلسفة، ولا تقدُّم في الدّاخل، إلاّ بفصل السُّلطة المدنيَّة عن السُّلطة الدِّينيَّة - ويتابع - ولاسلامة للدُّول، ولا عزّ، ولا تقدُّم في الخارج،، إلاّ بفصل السُّلطة المدنيَّة عن السُّلطة الدينيَّة»(٤٧).

وفرح انطون إذ يدعو بالحاحه الشّديد إلى الفصل بين السُّلطتين الدينيَّة والسّياسيَّة فإنَّه، ويدرجه الإلحاح ذاتها، يأخذ بعين النَّظر أمرين لا يجد بدّاً من توضيحهما، وهما طبيعة السُّلطة الدّينيَّة وطبيعة السُّلطة المدنيَّة، والصِّلة بينهما قبل الفصل وبعده.

أمّا من ناحية الدِّين فإنَّنا نعلم أنَّ مفكِّرنا قد أكَّد غير مرّة أهمّيَّة العلم ودوره البالغ في الحياة بمختلف صعدها ومستوياتها إلى الدَّرجة التي تخوله الحلول محلَّ الدِّين، لأنَّ العلم وحده لا الدِّين هو الذي يرتقي بالمجتمع والأمَّة،، ولتأكيد هذا الغرض نشر نصّاً طويلاً من كتاب (المرأة الجديدة) لـ قاسم امين، وعلَّق عليه قائلاً: «فمَّما تقدَّم يتَّضح أنَّ مدنيَّات الأمم بعد تكوُّنها وتمدُّنها لا تتوقَّف على الدِّين بل على العلم. وأنَّ الأمم المخالفة أو الوثنيَّة، كاليابان، إذا سلكت سبيل العلم والنَّواميس الطَّبيعيَّة، ارتقت مدنيَّتها على كلِّ مدنيَّة، حتَّى مدنيَّة الذين يعملون بقواعد الإنجيل والقرآن حرفًا ومعنى (من دون) أن يشتغلوا بالعلم»(٤٨).

ولكنَّ ذلك ليس يعني أبداً أنَّ فرح انطون قد أنكر الدِّين أو جحده،، فقد أكَّد هو ذاته مراراً أنَّه يحترم الدِّين ويجلُّه،، إنَّه لا يرفضه بل يحاول أن يتسامى به. أقول يحاول أن يتسامى به بفصله عن العلم وجعله لكلٍّ منهما منزلةً ومكانةً، فالعلم «يجب أن يوضع في دائرة العقل لأنَّ قواعده مبنيَّةٌ على المشاهدة والتَّجربة والامتحان. وأمَّا الدِّين فيجب وضعه في دائرة القلب لأنَّ قواعدهُ مبنيَّةٌ على التَّسليم بما ورد في الكتب من غير فحصٍ في أصولها»(٤٩). ولكنَّ هذا الكلام الذي ألقاه فرح أنطون بوصفه مسلمةً ليس من البداهة بما يفرض ذاته على العقل أوّلاً، وإثباته أمر مناط بمن يتقبَّله حقيقةً ثانيًا.

وأيّاً كان الأمر فإنَّه كما يقول ويؤكِّد إنَّما يقف هذا الموقف من الدِّين إعلاءً لشأنه وتساميًا به عن تدخل السِّياسة «التي تدنِّس المقدَّسات الدِّينيَّة بأوحالها وذلها وكذبها ومفاسدها»(٥٠). ويذهب في ردِّه الأول على محمد عبده إلى أنَّ الدِّين ليس بحاجة لمن يدافع عنه أو يحاول إنقاذه، بل إنَّ الدِّفاع عن الدين تدليل على ضعفه

(٤٧) - م.س - ص٠١٥..
(٤٨) - د. أدونيس العكرة: مقدّمة ابن رشد وفلسفته - ص٢٢.
(٤٩) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص ١٢٣ - ١٢٤.
(٥٠) - م.س - ص ١٤٦.

وهوليس كذلك. وهذا ما عبّر عنه قائلاً: «أمّا الدّين أيًا كان فإنّه في غنًى عن دفاعكم ودفاعنا، ونحن ننزّه الأديان التي هي سلم مدنيّة الشّعوب وروح حياتها الأدبيّة، عن أن تحتاج إلى دفاع، لأنّ ذلك بمثابة الدّلالة على ضعفها... فضعوا إذن باحترام الأديان كلّها جانبًا في مكان مقدّس ولاتخافوا عليها من أن يمسّها أحدٌ بخفّة وطياشة فإنّها أقوى من ذلك بكثير»(٥١).

وإذا ما احتجّ عليه أحدٌ بأنّه لا يفتأ لسانه يلسع رجال الدّين ويكيل لهم الاتّهامات صفعات متتالية(٥٢). وكثيرًا مايطعن في الدّين كقوله: «فالدّين إذن ليس إلاّ آلة في أوربا في هذا الزّمان»(٥٣). وكقوله في تعقيبه على انتصار العلم على الدّين: «معناه بالكلام الصّريح أنّ الدّين في كلّ أمّة وكلّ ملّة صار يشكّ بنفسه»(٥٤).. فإنّه يدافع عن نفسه قائلاً: «حاشى لنا أن نطلق هذا القول إطلاقًا عامًّا. وإنّما نريد هنا بالدّين الدّين المقرون بالحكومات والنّازل في قصور الملوك. أمّا الدّين النّازل في أكواخ المساكين ومنازل الطّبقات المتألّمة والمتوسّطة، فهو الدّين الذي تنحني أمامه الرّؤوس. هذا الدّين هو دين الإنسانيّة»(٥٥).

عند هذه النّقطة تبدو صلة الدّيني بالسّياسي، وتبدو في الوقت ذاته مشكلة **فرح انطون الرّئيسة وهي تسخير الدّين** وتسييسه لصالح السياسة ولأغراض شخصيّة غير دينيّة. فقد صار رؤساء الدّين «يتّخذونه آلات لكبح جماح الشّعب وقضاء أغراضهم السّياسيّة أو الخصوصيّة»(٥٦). لذلك وكثير مثله مما كاد فرح انطون لايغفل منه شيئًا، كان لا بدّ من فصل الدّين عن السّياسة، أي لا بدّ من استقلاليّة السّلطتين عن بعضهما بعضًا.

هنا نجدنا وجهًا لوجه أمام السّلطة السّياسيّة، والحقيقة الرّئيسة التي واجهت **فرح انطون هنا هي** «أن النّزاع بين البشر

(٥١) - م. س - ص ٩٨.
(٥٢) - هذا ما نجده بشكل واضح وصريح في ردوده على الشّيخ الإمام محمد عبده وفي رواياته الثّلاث. وهذا ما دفع بعض رجال الدين إلى تكفيره كالأب لويس شيخو (١٨٥٩ - ١٩٢٧م) الذي كتب في العدد الثاني من السّنة ٢٥ لـ مجلة المشرق: «فما كان أولى بانطون أن يضن بشرفه ودينه عن نقل سفاسفه (أي إرنست رينان)! فيعز علينا أن نرى بعض حاملي الأقلام في بلادنا ينشرون بدون تعقّل مبادئهم المستقبحة فيلقون قرّاءهم في وهاد الإلحاد وقعر الفساد». انظر ذلك في: ميشال جحا: فرح أنطون - ص١٧.
٥٣ - م.س - ص ١٥٧.
٥٤ - م.س - ص ١٤٣.
٥٥ - م.س - ص١٥٧.
٥٦ - م.س - ص١٤٣.

إنّما كان في الماضي، وهو في الحاضر لمسائل سياسيّة، غرضها الأكبر **تكوين الوحدة** والخوف على الأمّة ومصالحها من الأمور الجديدة التي يسمّونها بدعًا»[٥٧].. ولذلك، ولأنّ «السياسة غير مبنيّة على الإخلاص والوفاء»[٥٨]. فإنّه يذمّها ويلعنها.

وهذا يعني أنّ المشلكة التي يعاني **منها هو والبشر ليست كامنة في الدّين وحده، وإنّما هي كامنة في السّياسة أيضًا**،. فكما أنّ رجال الدّين يسيسون الدّين ويقولبونه **لمصالحهم** الشّخصيّة،، وقد كانوا في الماضي من رجال السّياسة، فإنّ **السياسيين أيضًا** ذوو نوازع وميول **وأهواء** تتودهم إلى استخدام الدّين وغيره من أجل مصالحهم الخاصّة البعيدة عن مصالح الأمّة، وإن كانت باسم مصالح الأمّة. فكيف يمكن درء خطر استبداد السياسيين وتفرّدهم؟

لم يغب ذلك عن ذهن فرح انطون وهو يطرح نظريّته السّياسية. ففي حين كان يبين الفرق بين السّلطة السّياسيّة والسّلطة الدّينيّة فإنّه كان يؤطّر وظائف الدّولة ويحدّدها ويدعو إليها، يقول: «غرضُ الحكومات حفظ الأمن بين النّاس، أي حفظ حرّية كلّ شخص ضمن دائرة الدّستور. وهذا الدّستور لا يجيز أن يُؤخَذ من حرّية الشّخص شيء إلاّ بمقدار مايجب أخذه لمصلحة الجمهور... ووظيفتها حماية حرّية الإنسان،، وفي مجملها حرّية الفكر، أي البحث بالعقل إلى أعمق أعماق الأسرار الأبديّة. ومتى بدأ سرّ الأسرار فليس من وظيفتها مقاومته، كما أنّه ليس من وظيفتها حمايته،، ولكن تركه وشأنه»[٥٩].

ويبدو جليًّا هنا كيف احترس **مفكّرنا من تدخّل الدّولة في الاعتقاد بأي** صورة من الصّور فكما **أنّه ليس من حقّها** مقاومته كذلك ليس من **حقّها حمايته، وإلاّ** لعدنا **إلى ادّعاء حقّ الوصاية من جديد**. وفي «هذا تكمن، ضمنًا، نظريّة فرح انطون في الدّولة والقوّة الوطنيّة والسّلم بين الأمم. ولا يمكنها أن تحقّق ذلك إلاّ إذا كانت السّلطة العلمانيّة مستقلة عن أي سلطة أخرى»[٦٠].

هذا فيما يخصّ الدّولة بوصفها مؤسّسة، وهذه المؤسسة بحد ذاتها بريئة من الظلم والاستبداد، لأنّ الخطر آت من السّياسيين، أي من القائمين على المؤسسة الحاكمة، وهؤلاء مناطون بشخص واحد هو الملك أو الحاكم، فإذا كان هذا الحاكم

(٥٧) - م.س - ص ١٥٠.
(٥٨) - م.س - ص ١٤٦.
(٥٩) - م.س - ص ١٤٤.
(٦٠) - إلبرت حوراني: الفكر العربي في عصر النّهضة - ص٢٠٦.

صـالحًـا، وليس وجـود الحـاكم الصـالح مستحيلاً عند مفكرنا، لم يكن ثَمة مشكلة، فالملك عنده «لم يخلق لتكون الأمَّة له بل هو خلق ليكون خـادمًـا للأمَّـة»(٦١). ولكنَّ المشكلة هي أنَّ التَّاريخ يكاد يخلو وفاضه من الحكام الصَّالحين، ولذلك لا بدَّ من تقييد الحكام والملوك بسلاسل غير منفكَّة من الدَّساتير الحديديَّة التي تحمي الشَّعب منه، وتحميه من نفسه ومن الشعب. «ومتى خطر للملك خروج عن جادَّة العدل والسَّواء المطلق انتصارًا لقومٍ على قومٍ أو لمذهب على مذهب وجد رجال الشُّورى قيامًا في وجهه كأسوارٍ تصدُّه عمَّا يريدهُ من السُّوء بفريق من رعيته»(٦٢).

وتأبى انطلاقة مفكِّرنا وروحه الثائرة أن تتقبل لفظة الشُّورى لمجرَّد أن الاستشارة غير ملزمة وهو يريد أن يلزم الحكام والملوك بما يقرره عقلاء الأمَّة»، ولذلك يعقِّب قائلاً: «بل إنَّنا أخطأنا في تسمية تلك **مجالس شورى** وهذا خطأٌ يقع فيه كثيرون. والصَّحيح أنَّها مجالس أمر لاشورى». ويقيس ذلك على المجالس الأوربيَّة «المبنيَّة على التَّساهل الحقيقي والحق الحقيقي، فالمقصود بها سن الشَّرائع للجري عليها في الأمَّة بموافقة الملك. أي إنَّ الملك لا يجوز له مناقضة تلك الشَّرائع المسنونة على أيدي نواب الأمَّة. بل هو أوَّل الخاضعين لها»(٦٣). ولذلك لا يحقُّ لملك أو حاكم أن يتعالى أو يعلو على شعبه أو أمته، ولا أن يدَّعي حقَّ الوصاية عليها، «وإذا ظهر بالقول أنَّه فوق أمَّته فهو بالفعل دونها بمراحل، لأنه ليس سوى واحد منها أقامته لينفِّذ إرادتها»(٦٤). وهذا القول قريب جدًا من قول **جمال الدِّين الأفغاني** للخديوي توفيق «بالنَّظر الذي تنظرون به إلى الشَّعب ينظر به لسموكم»(٦٥). ويقترب به كثيرًا أيضًا من نظرية **الأفغاني** في التَّاج والرَّأس(٦٦).

(٦١) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص١٥١.
(٦٢) - م.س - ذاته
(٦٣) - م.س - ذاته.
(٦٤) - م.س - ص ١٥٤.
(٦٥) - قال الخديوي لجمال الدين: «إني أحب كل الخير للمصريين... ولكن مع الأسف إنَّ أكثر الشَّعب خامل جاهل، لا يصلح أن يلقى عليه ما تلقونه من الدروس والأقوال المهيجة، فيلقون أنفسهم والبلاد في التَّهلكة» فكان جواب الأفغاني: «بالنظر الذي تنظرون به إلى الشَّعب المصري وأفراده، ينظرون به لسموكم». انظر: رئيف خوري: الفكر العربي الحديث - وزارة الثقافة - دمشق - ط٣ - ١٩٩٣م - ص١٩٦.
(٦٦) - يقول الأفغاني: «يبقى التاج على رأس الملك ما بقي محافظًا أمينًا على صون الدُّستور، وإذا حنث بقسمه وخان الدستور، إمَّا أن يبقى رأسه بلا تاج، أو تاجه بلا رأس». انظر: رئيف خوري: الفكر العربي الحديث - ص٢٠٠.

ومن باب التَّحسُّب والحذر فإنَّ **فرح انطون** لا يكتفي بتقييد سياسة الملك الدَّاخليَّة بين رعيَّته، بل يتدخَّل في سياسته الخارجيَّة ويقيِّدها أيضًا. فهو في بادئ الأمر يلتمس العذر في رفع القيود عن السياسة الخارجيَّة للملك بوجوب الكتمان والحذر في السِّياسة الخارجيَّة. ولكنَّ هذا العذر، وهذه الحرِّيَّة ليست مطلقة، ، إذ إنَّ كلَّ عمل يعمله الملك أو الحاكم في السِّياسة الخارجيَّة سيَّان كان سرًّا أو جهرًا «لا يصير نافذًا، ولا (يعدُّ) من أعمال الدَّولة الرَّسميَّة إلاَّ بعد عرضه على مجالسها النِّيابيَّة لتوافق عليه أو ترفضه»[٦٧]. ويصل من ذلك، وهذا ما يريده أصلاً، إلى أنَّ الحاكم في كلِّ هذه الأحوال «يكون بمثابة خادم للأمَّة، والأمَّة هي المالك الحقيقي النَّافذ الرَّأي والكلمة»[٦٨]. ويبدو واضحًا هنا أثر عقد روسو الاجتماعي الذي يسلِّم المجتمع بموجبه للملك شؤونه شريطة أن يكون خادمًا له لا وصيًّا عليه، ولا منحرفًا عن شروط العقد[٦٩].

لماذا التَّنوير؟

إن جرت العادة على القول: فإنَّ السؤال يحمل الإجابة كلَّها، فما عسى أن تكون الغاية من التَّنوير والتَّنوير بحدِّ ذاته غاية؟! ولكن إذا كان التَّنوير بحدِّ ذاته غايةً فإنَّ الجدير ملاحظته أنَّ غايات أصحاب مشاريع التَّنوير غير متطابقة إلاَّ من حيث المبدأ أي مبدأ التَّنوير. فإن توافقت مطالب **ديدرو - D. Diderot وروسو وفولتير** التَّنويرية فإنَّ حقائق غاياتهم ليست واحدة، ومناهجهم التي سلكوها ليست واحدة... وهذا شأن **فرح انطون** أيضًا، فمن النَّاحية الأولى لانستطيع إنكار أنَّه أراد التَّنوير لمحض التَّنوير، أي لجلو الصَّدأ الذي تراكم على العقول حتَّى تكلَّست وتحجَّرت. ومن النَّاحية الثَّانية فإنَّ الغايات التي رنا إليها من تحقيق التَّنوير إنَّما هي تعبير شعوريٌّ ولا شعوريٌّ عن معاناته بوصفه فردًا، وجزءًا من المجتمع بشكل عامٍّ، وجزءًا من تكوينية دينيَّة اجتماعيَّة تعاني من صعوبة الاندماج مع المجتمع الأكبر الذي تعيش فيه ومن حرمانها من بعض حقوقها المدنيَّة على الرُّغم من انتمائها إلى هذا المجتمع جغرافيًّا وتاريخيًّا.

هنا نستطيع أن نتساءل: ما الغايات التَّنويريَّة لـ فرح أنطون؟

تدور غايات فرح انطون التَّنويريَّة حول أربعة محاور رئيسة، لتلتقي هذه المحاور كلُّها، في المحصِّلة، عند نقطة واحدة هي إعادة بناء المجتمع والأمَّة بناءً

(٦٧) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص١٥٢.
(٦٨) - م.س - ذاته.
(٦٩) - يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة - ص٢٠٣ - ٢٠٤.

سامقًا خلاَّقًا لا يقلُّ رفعةً عمَّا ابتنته الأمم الأخرى لذواتها. أمّا المحاور فهي:

أولًا: إعادة هيبة العقل

أوّل المحاور التي ركَّز عليها مفكّرنا وأهمُّها هي إعادة هيبة العقل ومكانته الحقيقيَّة في المجتمع، لأنَّ قيام العقل بوظيفته ودوره هي الأساس الذي ينطلق من الرقيُّ والتَّقدُّم... ونظرًا لأهميَّة هذا المطلب فقد كان مفكّرنا على استعداد للتَّوقف عن الكتابة في حال تحقُّقه، وهذا ما أعلنه عندما آنس من الشيخ محمد عبده إقرارًا بعدم بعد فلسفة ابن رشد عن الدّين وتوافقها معه، ولم يجد مانعًا من الانحناء أمام هذا القرار والتَّراجع عن كلامه، فقال: «وإذا كانت السلطة العالية التي في يد سماحة مولانا الأستاذ الأكبر شيخ المسلمين في القطر المصري، والسلطة العليا التي في يد مولانا الأستاذ الأكبر سماحة شيخ الإسلام العام في الأستانة، تُقَرِّرُ أنَّ مذهب ابن رشد لا يخالف الأصول الدّينيّة وأنّه مفضَّلٌ على مذهب الغزَّالي فنحن نرجع في كلِّ ما نشرناه عن ابن رشد بهذا الشَّأن، وننحني باحترام أمام هذا القرار. وأنَّ كلمةً واحدةً من سماحة مولانا الأستاذ الأكبر شيخ الجامع الأزهر أو من أحد كتَّابه كافية لأن تجعلنا نقفل هذا الباب في الحال، ونعترف جهرًا بخطئنا إذا كان سماحته يعتبر كلَّ ما نشره المنار حقًّا وصوابًا»(٧٠).

وهنا يمكننا القول إنَّ لجوء فرح أنطون إلى ابن رشد وسواه من المفكّرين الغربيين ليس خوفًا من طرح ما يريده بصورة مباشرة، وإنَّما هو تعامل وظيفيٌّ، يلجأ إليه أيُّ مفكّر، في عرض رؤاه وأفكاره أو إثباتها، وهو ذاته يكاد يعلن ذلك فيما يخصُّ العقل إذ يقول عن ابن رشد: «ومن ذلك يظهر أنَّ غرض الفيلسوف في هذا الرَّأي صيانة كرامة العقل ورفع تهمة العجز عنه. وهو رأي ينطبق على لباب فلسفته ومؤيد لها»(٧١). ويؤكّد هذا الرَّأي أيضًا في تقديمه لرواية المدن الثلاث إذ يقول: «وهذا الكتاب (الدّين والعلم والمال) هو رواية من هذه الرّوايات، وموضوعه معروفٌ من عنوانه،، وقد سمَّيناه هنا روايةً على سبيل التَّساهل، لأنَّه عبارة عن بحث فلسفيٍّ اجتماعيٍّ في علائق المال والعلم والدّين»(٧٢). أي أنّ الرّاوية أيضًا تلعب عند مفكّرنا دورًا وظيفيًّا، لا في إعلاء شأن العقل وإعادة هيبته وحسب، بل في طرحه أفكاره كلّها.

---

(٧٠) – فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته – ص١٢١.
(٧١) – م.س – ص٦٨.
(٧٢) – فرح أنطون: مقدّمة الدين والعلم والمال – ضمن الأعمال الروائية – ص٤٤.

ثانياً: مجتمع التّسامح والإخاء

والغرض الرّئيس من إعادة هيبته وجعله يمارس دوره هو إمحاء تغليب العاطفة التي تجنح بأفراد المجتمع إلى التّكاره والتّباغض والشّحناء، وهذا يعني عند مفكّرنا ضرورة إقامة المجتمع على التّساهل والتّسامح والإخاء بحكم الإنسانيّة والانتماء، ومعنى التّساهل الذي يريده، كما يقول، لا يختلف عن معناه في الحضارة الغربيّة، وهو «أنّ الإنسان (يجب ألاّ) يدين أخاه الإنسان. لأنّ الدّين علاقةٌ خصوصيّةٌ بين الخالق والمخلوق. وإذا كان الله سبحانه وتعالى يشرق شمسه على الصّالحين وعلى الأشرار فيجب على الإنسان أن يتشبّه به، ولايضيّق على غيره لكون اعتقاده مخالفاً لمعتقده. فليس إذن على الإنسان أن يهتمّ بدين أخيه الإنسان أيّاً كان لأنّ هذا لايعنيه»[٧٣]

ولكن لماذا يطرح فرح أنطون هذا الطّرح؟ وأقصد بـ لماذا هنا وجهتيها الرّاجعة والمتقدّمة. أي لماذا السّبب ولماذا الغاية.

إنّ عدم جواز اهتمام الإنسان بدين الإنسان، وعدم جواز محاسبته على ذلك، إنّما هو، عند مفكّرنا، نتيجة منطقيّة لكون جوهر الأديان كلّها واحدٌ من حيث المبدأ، ولكون الإنسان أخا الإنسان من حيث المبدأ أيضاً، ولهذا السّبب لا يوجد ما يسوّغ وجود غير التّسامح والتّساهل بين أبناء الأمّة أوّلاً، وأبناء الإنسانيّة كما سنرى بعد قليل ثانياً. أمّا الغاية من ذلك فهي المساواة في الحقوق والواجبات بين عناصر المجتمع كلّهم ذلك أنّ الإنسان، كما يقول: «من حيث هو إنسان فقط، أي بقطع النّظر عن دينه ومذهبه، صاحبُ حقٍّ في كل خيرات الأمّة ومصالحها ووظائفها الكبرى حتّى رئاسة الأمّة نفسها. وهذا الحقّ لا يكون له من يوم يدين بهذا الدّين أو بذلك بل من يوم يولد»[٧٤].

وفي عودته الوظيفيّة إلى ابن رشد لتسليط الأضواء على ما يهمّه من هذا الفيلسوف نجده ينوّه بالأمور المهمّة عنده فيرى أنّها متمثّلة في «تسامحه وتساهله بشأن باقي الأديان... وكأنّه رحمه الله قد رسم بهذين القولين طريق الإلفة الحقيقيّة في الشّرق ودائرة الإخاء الممكنة. كأنّه قال بهما أنّ (الأديان جميعها) صحيحةٌ في حدّ ذاتها إذا عمل النّاس بفضائلها لأنّها كلّها لاغرض لها سوى التّرغيب في الفضائل لإبلاغ الإنسان السّعادة في الدّارين. كأنّه قال إنّ الذي يطعنُ في أحد الأديان ليثني على دين آخر سواء (أكان) ذلك بحقٍّ (أم) من غير حقّ يكون كمن يطعن على جميع المبادئ الدّينيّة العامّة المشتركة بين (الملل جميعها)، وبذلك يخرج من دائرة الفضيلة الدّينيّة والمبادئ الأدبيّة»[٧٥].

(٧٣) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص١٤١.
(٧٤) - م.س - ١٤٣.
(٧٥) - م.س - ص٧٤.

وعندما يخلص ابن رشد إلى إيجاب قتل الزّنادقة يعقّب عليه وملتمسًا له في ذلك عذرًا فيقول: «نقول في هذا بكلّ حرّيّة إنّنا كنّا ننتظر من أبي الوليد تساهلاً أكثر من هذا التّساهل. لأنّ القتل في شريعة الإنسانيّة الحقيقيّة محرّمٌ أيّـًا كان سببه. ولكن يجب ألاّ ننسى أنّ أبا الوليد رحمه الله إنّما كان في هذا الكتاب (تهافت التّهافت) يردُّ على الإمام الغزّالي. ولذلك كان فيه أقلّ جراءةً مما كان في غيره. فلا غرابة بعد هذا أن يقصد إلى تقوية حجّته بشيء من التطرُّف والشّدَّة»[٧٦].

لقد وقف فرح أنطون ضدَّ الاضطهاد والعنف بكلّ صورهما ومضامينهما، ولذلك انتقد اضطهاد المسيحيّة وعنفها الموجّه ضدَّ المسيحيين وغير المسيحيين وأدانها على ذلك، وكذلك الأمر مع اضطهاد الاسلام وعنفه. وقد اضطر غير مرّة لتبيان وشرح أنّه يقصد المسيحيين والمسلمين لا الإسلام ولاالمسيحية لأنّ الدّين بحدِّ ذاته بريء من الأدعياء الذين يرتكبون الخطايا والجرائم باسمه. ولذلك فإنّ خير دفع للأخطار والشّبهات هو إحلال العلم محلّ الدّين فهو لا يقبل قتل المخالف ولا يسمح به، بل لا يسمح أصلاً بمحاربته. ولو أتيح للعلم أن يحكم في قتل الزّنادقة الذي وجد في الإسلام والمسيحيَّة، كما يقول فرح أنطون، فإنّه «يقول لقاتلي الزّنادقة في الإسلام وقاتليهم في المسيحيَّة إنّكم كلكم مخطئون في قتل من تسمُّونهم زنادقة وإن هؤلاء قد أخطأوا خطأ ما بعده خطأ. ذلك أنّ الحياة التي منحها الله للبشر لا يجوز لإنسان أن يسلبهم إيّاها بأيّة حجة كانت وبأي سبب كان. وهنا يحدث أيضًا الانفصال بين العلم والدّين لأنّ العلم يدافع عن حقّ الإنسان المجرَّد كل الدّفاع والدّين لا يطيق التّساهل إلى ذلك الحد»[٧٧].

وحتى لا يسقط الحقُّ الإنساني ولا يهدر، وحتى لا تبطل فضيلة التّساهل كما يجب أن تكون وكما وضعها الله يجب ألاّ تناط بالدّين أي سلطة «فالسلطة الدّينيَّة لا تقدر على هذا التساهل... ذلك أن غرض هذه السلطة مناقضٌ لغرض التّساهل على خطٍّ مستقيم، فهي تعتقد اعتقادًا ما وراءه ريب أنّ الحقيقة في يدها، وأنّ قواعدها وتعاليمها هي الحقُّ الأبديُّ الذي لا يداخله أقلُّ شكٍّ، وما عداه كفر وضلال»[٧٨].

ثالثًا: الانفتاح الدّيني

لقد كانت المشكلة الدّينيَّة والطائفيَّة بين أبناء الأمة والتّمييز بينهم على هذه

(٧٦) - م.س - ص١٧٣.
(٧٧) - م.س- ص١٤٢.
(٧٨)- م.س- ذاته.

الأسس هاجساً يقض مضجع فرح أنطون ليل نهار، ولذلك كان كثيراً ما يكرّر على صفحات الجامعة مضمون قوله: «إنّ الجامعة تنادي الآن ملء فمها أنّ غرضها من نشر ترجمة ابن رشد في هذا الكتاب، وفي الجزء الثّامن قبله لهو (الغرض ذاته) الذي أنشئت له منذ ثلاث سنوات: نعني تقريب الأبعاد بين عناصر الشّرق(٧٩) وغسل القلوب، وجمع الكلمة»(٨٠).

وعندما انتقل إلى كيفيّة التّقريب بين عناصر الشّرق وجد أنّ من الضّرورة بمكان التّعنيف على الذين يسيؤون إلى الدين بتأويلاتهم الخاطئة التي تحرف الدّين عن نقائه وإنسانيّته «فكلّ باحث يؤول القواعد الدينيّة والآيات بتأويلاته يقصد بها جهتها الضّعيفة المضرة لا جهتها الفاضلة، ويلقي تبعة ذلك الضّر على (الدين نفسه) لا على البشر الذي أساؤوا استعماله، يخطئ إلى (الأديان جميعها) على السّواء»(٨١). ثم ينتقل إلى تحديد وظيفته في التّقريب بين الأديان وكسر التّعصّب لما فيه مصلحة الدّينين وأبناء الدّينين الذين هم عناصر الشّرق، هذه المصلحة المتمثلة بالنّهوض والارتقاء، فيقول: «وظيفتنا إذن في هذا الكتاب أسمى من وظيفة الذين يرمون تفضيل مذهب وإيثار دين على دين، لأنّ غرضنا كسر الحدّة والتعصّب في كل واحدة من هاتين الديانتين الشّقيقتين (الإسلام والمسيحيّة)، لترى هاتان الأختان... الطّريق الحقيقيّة المؤدّية إلى هذه المصالحة التي عليها يتوقّف نهوض الشّرق وارتقاء عناصره المختلفة»(٨٢).

وإذا ما سألناه عن كيفيّة هذا التّقريب أجابنا قائلاً: «التّقريب الممكن في هذا الزّمان؛ زمان العلم والفلسفة، قائمٌ بأن يحترم كلّ رأي غيره ومعتقده لأن الحقائق والفضائل غير خاصّة بفريق دون آخر، والله سبحانه وتعالى إله الجميع لا إله فئة دون أخرى» (٨٣). وكيفيّة التّقريب هنا لا تفترق أبداً عن مادته، فالاحترام بحدّ ذاته ضرب من الانفتاح على الآخر وإمحاء الحواجز التي تحول دون التّقارب. ومن ذلك فإنّ المطلوب من التّقريب بين عناصر الشّرق إنّما هو الوئام والتآخي والتآلف والمساواة...والسّبيل إلى ذلك كما أشار هو ذاته غير مرّة لا يكون إلا بإعادة الهيبة إلى

(٧٩)- كثيراً ما كرر مفكّرنا مفهوم عناصر الشرق من دون ذكر الرّابطة أو القوميّة العربيّة، ذلك أنّه كان يؤمن بالرابطة العثمانية ويدين بالولاء للسلطان العثماني «ويدعو الأمم الشّرقيّة للالتفاف حول عرش السّلطان العثماني لمقاومة الغرب»(د. أدونيس العكرة: مقدمة الأعمال الروائيّة- ص٦). ولا عجب إذ ذاك أن مجلّته كانت تسمى في السّنة الأولى من عمرها بـ «الجامعة العثمانية».

(٨٠)- فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته- ص٣٧

(٨١) - م.س - ص ١٢٨.

(٨٢) - م.س - ص ٣٧.

(٨٣) - م.س - ذاته.

العقل ووضعه في مكانه الحقيقيّ ليمارس دوره على أكمل وجه، فذلك، كما يقول، «ما تصان به كرامة الأديان في هذا الزّمان، ويُتّقى (بوساطته) شرّ ذلك العدو الهائل، وتحفظ به الفضيلة في كلّ الشّعوب، وتبنى عليها قواعد الإخاء والوئام بين عناصر الشّرق المختلفة» (٨٤).

رابعًا: الوحدة الإنسانيّة

إنّ النتيجة المنطقية لنظريّة فرح أنطون في التمييز بين ما هو جوهري وماهو عرَضيّ في الأديان، ثمّ الإبقاء على ما هو جوهري والاستغناء عمّا هو عرَضيّ، هي الوصول إلى وحدة الأديان من جهة، والنّزوع الإنسانيّ من جهة ثانية، طالما أنّه يعتقد «أنّ الإيمان بالواحد الأحد أساس الفضائل كلّها ورباط قويّ يربط أجزاء الإنسانيّة مهما اختلفت مذاهبها وتباينت مشاربها»(٨٥). والإنسانيّة عنده هي «الإخاء العام الذي يجب أن يشمل (البشر جميعهم) ويقصر دونه كلّ إخاء» (٨٦).

يخلص فرح أنطون إلى هذه الإنسانيّة بعدما يفرغ من تحليله الدّين فيه بين الجوهري والعرَضيّ، ويرى أنّ الأديان كلّها واحدة من حيث المبدأ: أي من حيث ما تقوم به وتدعو إليه، وهذا الدّين الواحد «هو دين الإنسانيّة أيًّا كان نوعه، لأنّ كلّ دين يعزي الإنسان (في) مصائبه في هذه الأرض، ويسهّل مصاعب هذه الحياة، ويحثّ الإنسان على الفضيلة، ويعلّمه التّجاوز عن الإساءة، وصنع الخير حتّى مع الأعداء. هو دين الإنسانيّة سواء (أكان) إسلاميًّا (أم) بوذيًّا... فهذا الدّين هو حاجةٌ من حاجات القلب البشري... وهو يدوم في الأرض ما دام الإنسان» (٨٧).

بل إنّ طموحه العريض وحسن ظنّه بالإنسان يدفعانه إلى التّحليق في رسم آفاق المستقبل استنادًا إلى هذه الحقيقة التي يفترضها مسلّمةً غير خاضعة للنّقاش. «فإذا كان يرجى في المستقبل وصولٌ للبشر إلى محجّة الكمال، وتأليف وحدة لهم، فإنّ الوصول لا يكون إلا بالعلم وبوضع الدّين جانبًا ونعني بوضع الدّين جانبًا العمل بفضائله وتغشية ما بقي بستار مقدّس لايكشفه أحد. ومتى عمل (البشر جميعهم) بفضائل أديانهم بإخلاص وتركوا ما بقي فقد صارت كلّها دينًا واحدًا» (٨٨).

ولذلك عندما بدأ بنشر

(٨٤) – م.س – ص ١٤٠.
(٨٥) – مجلة الجامعة – السنة الأولى – العدد الأول – ص ٧. انظر: مقدّمة ابن رشد وفلسفته للدكتور أدونيس العكرة – ص١٨.
(٨٦) – فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته – ص ١٤٢.
(٨٧) – م.س – ص ١٥٧ – ١٥٨. ومثل ذلك في ص ١٩١.
(٨٨) – د. أدونيس العكرة: مقدّمة ابن رشد وفلسفته – ص٢٢.

مبادئ (الفلسفة الحسيَّة) لـ أوغست كونت- A. Conte في السنة الرابعة من عمر الجامعة بيَّن لقرائه أنَّ الفائدة من نشر هذا الموضوع «هي تقديس الإنسانية واحترام شخص الإنسان احتراماً مطلقاً...»[٨٩].

وبناءً على هذا الأساس يرى «إذا كان زيدٌ مسلماً وخالد مسيحياً ويوسف يهودياً إسرائيلياً وكورنو بوذيّاً وسينو وثنياً وديدرو كافراً معطِّلاً يجحد كلَّ الأديان ولا يعتقد بشيء قطعيّاً، فهذه مسألة بينهم وبين خالقهم عزَّ وجلَّ، لا تعني البشر ولا يجوز لهؤلاء أن يتداخَّلوا فيها، ولا أن يحرم أولئك بأي سبب كان من حقِّهم الإنسانية»[٩٠].

ولكنَّ الطريف في أمر مفكِّرنا أنَّه إلى جانب نزعته الإنسانية العارمة هذه يذهب إلى «أنَّ الدُّول في جميع أقطار الأرض، وخصوصاً الكبرى منهنَّ إنَّما هنَّ بمثابة أغوال هائلة مسلحة بالأسلحة الجهنميَّة، وكل واحدة ترصد رفيقتها وتنظر إليها شزراً بعين وتغازلها بعين أخرى. ولو كان الآن في العالم دولة واحدة متيقِّنة أنَّها إذا هاجمت الدُّول قهرتهن وجمعتهن كلهنَّ في بطنها تحت رايتها كما بقصد نابليون الأول لما تردَّدت في ذلك منذ الغد»[٩١].

وهنا ترانا مدعوين للتَّساؤل على هامش البحث:

هل تغيَّر شيء من مضمون هذا الكلام؟

أظنُّ أنَّ واحداً قد تغيَّر وهو الأسلحة التي هالت فرح أنطون فظنَّها جهنميَّة وهي ملائكيَّة رقَّة ولطفاً إذا ماقورنت مع أسلحة اليوم التي تخدم الأغراض ذاتها التي كانت تخدمها تلك الأسلحة الوديعة اللطيفة...

وأخيراً

هل أخطأ فرح أنطون أم أصاب؟!

سنترك فرح أنطون ذاته يجيب عن هذا السُّؤال. ففي ختام مقاله الأوَّل عن ابن رشد يقول: هل مذهب هذا الفيلسوف- أي ابن رشد- صحيحٌ؟!

ويجيب قائلاً: «إنَّ القارئ إذا كان يسأل عن صحَّة كلِّ مذهب من مذاهب الفلاسفة أو عن فساده»[٩٢]. مستنداً في ذلك أنَّ لكلِّ رؤيته وأسلوبه وخصائصه... إلى جانب محدوديَّة العقل البشري التي تعجزه عن حدٍّ مالا مدَّ له.

والحقُّ أنَّ هذا الأمر لا يعنينا كثيراً في هذه المراجعة، كما ليس يهمنا كثيراً إن كنَّا نتَّفق معه في قضاياه وآرائه أم لا، لأن

(٨٩) - د. أدونيس العكرة: مقدِّمة الأعمال الروائيَّة - ص ٨.
(٩٠) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص ١٤٢.
(٩١) - م.س - ص ١٤٦.
(٩٢) - فرح أنطون. ابن رشد وفلسفته - ص٢١٧.

الذي يعنينا هو الذي بقي من فرح أنطون، أعني السبب الذي دفعنا للعودة إليه، فإن كانت الذكرى المئوية لإصداره الجامعة هي الإطار الشكلي فإنّ أهميّته هي المضمون الحقيقي، وأهميّته تتجسد فيما فرض ذاته به علينا، والذي فرض به ذاته علينا يمكن النّظر إليه من وجهين، أولهما فكره مجرّدًا من أيّ غـرضـيّـة. أي بغضّ النّظر عن صوابيّة هذا الفكر وعدم صوابيّته، وبغضّ النّظر عن درجة فائدته، فإنّه فيما قدّمه يستحقّ الاحترام والتقدير. فالخطأ والصّواب نسبيان في إطار ما نحن فيه. والفائدة ظرفيّة مرتهنة بشروط تحقّقها، وقد تكون نسبيّة ايضًا تبعًا لمن يقرّ بها أو لايقر.

ثانيهما: ما نشعر أنّه يلامس الجراح منّا. وما أكثر الجراح التي يستفزّ أوجاعها فرح أنطون. فإن قلنا إنّ أهمّ الجراح هو جراته التي نفتقر إليها، نهد الشّقاق الذي بيننا مزاحمًا في الأهمّيّة، وتدافعت إلى المقدّمة جراحات الفرقة والتشرذم والتّخلف والفساد والانغلاق وضياع الحق... لتصفعنا كلّها بأوجاعها الباحثة عن دواء منذ جاء فرح أنطون ورصفاؤه بالأطباء لها.

ثبت المصادر والمراجع

- أبو البقاء العكبري: شرح ديوان المتنبي الطّليعة – بيروت – ١٩٧٩م. – مصطفى البابي الحلبي – القاهرة – ١٩٧١م.
- أدونيس العكرة: مقدّمة كتاب الأعمال الروائية – دار الطّليعة – بيروت – ١٠٧٩م
- – أدونيس العكرة: مقدّمة كتاب ابن رشد وفلسفته – دار الطّليعة – بيروت – ١٩٨١م.
- إلبرت حوراني: الفكر العربي في عصر النّهضة؛ ١٧٩٨ – ١٩٣٩م – ترجمة / دار الفكر – دمشق – ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.
- رئيف خوري: الفكر العربي الحديث – وزارة الثقافة – دمشق – ط٢ – ١٩٩٣م.
- فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته – دار الطّليعة – بيروت – ١٩٨١م.
- فرح أنطون: الأعمال الرّوائية – دار
- ميشال جحا: فرح أنطون؛ سلسلة الأعمال المجهولة – رياض الرّيس للكتب والنشر – بيروت – ط١ – ١٩٩٨م.
- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة – دار القلم – بيروت – د.ت.
- كريم عزقول – دار النّهار للنّشر – بيروت – ط٢ – ١٩٧٧م.
- الجاحظ: الحيوان – تحقيق عبد السلام محمد هارون – دار الجيل – بيروت.

الدراسات والبحوث

41

مشكلة المنهج في النقد الغربي والعربي

سمير حجازي (*)

قد لا يحمل القارئ عواطف طيبة نحو المنهج البنيوي والمنهج التفكيكي ونتائجهما في دراسة الأدب. فهما يساء الظن بهما كثيراً إذا ذكرا مقرونين بدراسة الأدب العربي، ولاسيما إذا كانا يتناولان معنى العمل الأدبي أو دلالاته. وربما كان هذا مايدعو للعجب، ولكن عجبنا لايلبث أن يتبدد إذا نحن نظرنا في أسسهما عامة وفي الأبحاث التطبيقية فيهما خاصة. لقد قضت هذه الأبحاث على معنى العمل الأدبي في صميمه، ومعنى عناصره المتكاملة - أي بنائه ومضمونه - التي تؤسسها وجود دلالاته. فالدالة الذاتية والموضوعية هي جوهره. وهو ليس مجرد شكل فارغ من هذه الدلالات أو مجرد عناصر مفتتة عارية من كل ارتباط بالواقع الموضوعي، إنما هو محتوى وبناء على علاقة غير مباشرة بالمجتمع والتاريخ.

(*) سمير حجازي: باحث من القطر المصري الشقيق، له اهتمامات في الأدب المقارن. ينشر أبحاثه في الدوريات المحلية والعربية.

الفهم الذي يتصوره القارئ العام فضلاً عن القارئ المثقف أغفلته البحوث التجريبية في البنيوية والتفكيكية. فلا عجب أن تقل الثقة بهما في مجتمع لايعيش مرحلة الحداثة أو ما بعد الحداثة الغربية. ولاعجب أن يعم سوء الظن البنيوية أو التفكيكية في جوانبهما النظرية أيضًا مادامت هذه الجوانب هي بدورها تمضي في اتجاه مضاد لطبيعة العمل الأدبي.

وهذه لمحة عن منهج النقد البنيوي، نتبعه بلمحة أخرى عن منهج النقد التفكيكي. ويهمنا أن نبرز أسسه العامة من خلال بحوث بعض رواده مع الإشارة إلى المحاولات المنهجية السابقة على ظهوره التي أثرت عليه بصورة مباشرة.

٢ - إذا كان العالم السويسري فردينان دي سوسير هو الأب الحقيقي للمنهج البنيوي - كما تقرر المراجع البنيوية - فإن الناقد الروسي فلاديمير بروب هو الأب الشرعي للبنيوية الشكلية في النقد. فقد حاول في كتابه الشهير (Morphologie du Conte)(١) الذي ظهر عام ١٩٢٧ أن يدرس الحكاية الروسية عن طريق اكتشافه صورية العلاقة بين أجزاء بعضها ببعض وعلاقة هذه الأجزاء بالكل. لأن هذه الاجزاء على علاقة تفاعل وظيفي مع ذلك الكل. وربما كان هذا الكتاب الذي لايزال يعتمد على منهجه الباحثون والنقاد حتى اليوم هو بداية البنيوية الشكلية في النقد، وهذا المنهج ربما كان له أثر كبير في توجيه الفكر النقدي نحو دراسة شكل الحكاية أو القصة بعيدًا عن مضمونها وعن مؤثراتها الخارجية وهذا الاتجاه الصوري في معالجة العمل الأدبي هو الاتجاه نفسه الذي نجده في النقد البنيوي الشكلي عند الباحثين والنقاد الفرنسيين وبخاصة حين يحاول الباحث أو الناقد النظر إلى العمل الأدبي نظرة شكلية محضة. بحيث يدرس عناصره الداخلية بعيدًا عن بعدها الاجتماعي أو التاريخي. إذ يرصد علاقاته ويحاول الكشف عن قوانينه من أجل التوصل إلى الأنماط والإيقاعات التركيبية، والعلاقات التي تخضع للملاحظة التجريبية على أساس أن مهمة الناقد أو الباحث لاتتصل بدراسة الكليات التي يزخر بها العمل الأدبي بقدر ماتتصل بتركيب هذه الكليات في نسق من العلاقات والنظم التي تتطور في ظل تبادل أنظمة الشكل الأدبي. دون الاهتمام بدلالة تلك العلاقات على المستوى الاجتماعي أو التاريخي أو النفسي...الخ.

وبروب في كتابه المشار إليه تناول الحكاية من الجانب الشكلي المحض. وهذه

الخاصية تكشف لنا عن اتجاه منهجه بوجه عام. اضف إلى ذلك أن الإتجاه لديه يدل على أنه يحاول بالفعل، أن يعالج مشكلة الأثر الأدبي عن طريق منهج شكلي. يحاول أن يبرز لنا العناصر الشكلية للحكاية، ويتطرق إلى استقصاء جوانبها. وهذا واضح في إشاراته المختلفة عندما يركز اهتمامه على وظائف الشخصيات، وتقسيمها، وتحديد ملامحها بواسطة أسمائها او الأفعال المسندة إليها من ناحية، ويحاول أيضًا إجراء عملية تصنيف لها من ناحية أخرى. وفرضه الأساسي يتلخص في أن وظائف الشخصيات وتقسيمها يُعدَان تقسيمًا للحكاية نفسها، فهذا التقسيم فيما يراه يقود الباحث إلى تصنيف أنماط أشكال الحكاية بوجه عام.

وبدهي أن بروب يدرس نوع الحكاية عن طريق وظائف الشخصيات، وأنه لايهتم بوظائفها إلا من حيث مدلولها في البناء العام للحكاية، بصرف النظر عن الصفات التي تتميز بها الشخصية، لأنه لايهتم إلا بالإجابة عن السؤال: ما وظيفة الشخصيات؟ إن الاتجاه العام عند بروب كما هو واضح لديه، يدل على أنه يحاول النظر إلى الأثر الأدبي على أنه مجموعة من العناصر الشكلية المتماسكة تماسكًا منطقيًا خاصًا ليصل في النهاية إلى اكتشاف القوانين العامة التي تحكم نظامه الداخلي. إنه يتقدم نحو الحكاية للتعرف على وظائف الشخصيات، وتقسيمها، وعلاقتها بالبناء العام للحكاية وبالتالي إنه يعتمد على طريقة التحليل البنائي الشكلي.

والتحليل البنائي الشكلي لاتتفرد به مؤلفات بروب فحسب، بل هناك أتباعه الذين جعلوا رسالتهم أن يتفهموا منهجه ويضيفوا إليه مايتفق وطبيعته ويستخدموه في تحليل الأثر القصصي. ومن هؤلاء بارت وتدوروف وجريماس الذين حاولوا أن يتفهموا الأثر الأدبي على أنه نظام من العلاقات المنطقية تجعل الباحث أو الناقد ينظر إلى الأثر نظرة وصفية تحليلية تهدف إلى اكتشاف المبدأ العام الذي يحكمها من أجل الوصول إلى البنية المجردة للحكاية.

والفكرة العامة التي جعلت بروب يهتم أكثر الاهتمام بدراسة الحكاية هي التي وجهت بحثه وصبغته بالصبغة الشكلية. فهو يبحث - كما أوضحنا من قبل - في جملة العناصر البنائية المكونة للحكاية، واكتشاف دلالتها الشكلية بجانب اكتشاف مكوناتها الثابتة.

والمكونات الثابتة للحكاية هي الوظائف، أما الشخصيات فهي عناصر متغيرة. لهذا يعطي بروب لوظيفة الشخصيات اهتمامًا خاصًا. وفي رأيه أن الأسماء والصفات

تتغير من أثر لآخر، أما وظيفة الشخصيات فهي ثابتة عادة ولاتتغير إلا في أحوال نادرة وإن كانت الشـخصيات تختلف من حكاية لأخـرى معتمدًا في تحقيق ذلك على منهج الفروض المجردة والمنهج التجريبي الحديث.

من المؤكد أن بروب أحد أعلام البنائية الشكلية المبـرزين ومن المؤكد أيضًا أنه صاحب فتح جديد ترك الاهتمام بتتبع أصول الحكايات وأنماطها، واهتم بتركيبها الشكلي، لهذا يعد أحد مؤسسي الاتجاه الشكلي. حاول أن يعالج مشكلة العلاقات الداخلية للحكايات الروسية الشعبية، ويوضح مبادئها العامة في ضوء نظرة علمية محددة. غير أن هذا الاتجاه لايخلو من أخطاء منهجية بارزة. وكان بروب يرى أن الحكاية تتـألف من ثلاثة عناصـر أساسية: هي وظائف الشخصيات، وتكرار الوظائف، وتوزيع الوظائف. وهذه ثلاثة عناصر تعمل في نطاق هذه المستويات. إن الحكاية في نظره مجموعة من الوحدات البنائية المستقلة بذاتها، وقد يكون هذا صحيحًا في ضوء النظرة المنطقية للأثر، ولكن هذا التقسيم الدقيق قد أحال الحكاية إلى شيء ذي خصائص معينة يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص.

فالمسألة له تبدو وكأنها تعليل بالخصائص الشكلية. وهذا التعليل هو النتيجة المنطقية لمقدماته. ونحن لم نزد على أننا أوضحناها. وبدهي أن التعليل بالخصائص الشكلية لاينظر للأثر نظرة شاملة تتسع للشكل والمحتوى بما تتفق مع خصائصه ونظامه. وهذا يعني أنه يضخم من قيمة العناصر الشكلية ويحاول عزلها عن علاقتها المنطقية مع المحتوى.

ومع هذا كان بروب في بحثه مثالاً للباحث ذي المنهج التجريبي. فلديه فكرة عامة وهذه الفكرة وجهت ملاحظاته التجريبية. إنه يضع عددًا من الفروض تدور حول إمكانية النظر إلى جميع الحكايات على أنها حكاية واحدة وأن جميع الحكايات تنوعات على موضوع واحد. وحاول اختبارها على أساس أنها أجزاء مرتبطة بالكل. فقدم لنا بحثه الذي يدور حول دراسة مائة حكاية من الحكايات الشعبية وهذه الحقيقة هي السبب في أننا ننظر في منهجه.

دعا بروب إلى وجوب تحليل الحكاية على ضوء عناصرها الداخلية وعلى هذا الأساس دعا إلى إرجاع مظاهر الثبات والتغير في الحكاية إلى عدد من الوحدات المرتبط بالبناء الكلي للحكاية، والقضية بهذا الوضع مقبولة، لكن محاولة تعليل الشكل بالشكل مع عزله عن المحتوى أمر

غير مقبول لأنه ملئ بمظاهر التعسف والنزعة الآلية في وقت معًا. فهو يفسر العناصر الداخلية للشكل بإرجاعها إلى الشكل نفسه، بغض النظر عما يتضمنه محتوى الحكاية، ومن هنا قلنا إن محاولته رغم مافيها من طابع علمي فيها الكثير من التعسف. فإذا تساءلنا كيف كانت هذه النتيجة؟ ألفينا الإجابة الشافية في طريقة فهمه للأثر الأدبي. هو يفهم الحكاية على أنها مجموعة من العناصر الشكلية دون أن يحدثنا عن الجانب الآخر. بحيث أصبح التعليل غير كلي ولاشامل، بل أصبح له طابع ثباتي. أضف إلى هذا خطأ منهجيًا آخر هو أن هذا الاتجاه يعتمد في بحوثه على تصنيف أنماط الحكايات عن طريق عمل الجداول لكل صنف وأنماط عناصرها الشكلية. بحيث نستخلص من هذه الدراسة أن الحكايات أصناف ونحن هنا بإزاء صنف منها. ويمتاز هذا التصنيف بمجموعة من المظاهر الدقيقة يصطبغ بها الأثر ويمكن أن نجمعها تحت مجال أفعال الشخصيات (مثل مجال أفعال الأميرة، مجال أفعال البطل ...إلخ). والتصنيف الذي قام به بروب لايزيد على تجميع الظاهرات المتشابهة في مجموعات أما ما وراء هذه الظاهرات نفسها فهذا مالم يتقدم إليه بروب. بمعنى أنه يصف لنا الظاهرة دون تفسيرها. ودليل ذلك أن هذا الاتجاه لايعترف بوجود بنيات أخرى خارجة عن بنيات الحكايات. بحجة أن بنيات الحكايات بنيات في حالة استقلال عن البنيات الخارجية. الأمر الذي أدى إلى تفتيت جوانب الأثر ثم عقد الصلة بين أجزائه. فالشكل أو البناء من حيث هو جانب في الحكاية ليس له وجود إلا بالأثر ككل. ومن ثم فإن منهج بروب منهج شكلي وصفي ذي نظرة أحادية الجانب.

٢ - ولعل هذا الاتجاه يذكرنا بالاتجاه البنيوي في فرنسا، وباتجاه الناقد الفرنسي الشهير رولان بارت حين حاول النظر إلى القصة والأسطورة نظرة بنائية شكلية. ودرس عناصرها الداخلية بعيدًا عن المؤثرات الخارجية. وحاول الكشف عن القوانين التي تحكمها عن طريق الاهتمام باللغة والشكل والملاحظات التي تخضع للمفاهيم التجريبية المنبثقة من الواقع الداخلي للأثر الأدبي. فلا سبيل إلى بلوغ هذا الواقع من الخارج بل من داخل بنية النص والعودة إليه وتنحية كل ما يشير إلى الواقع المعاش(٢) من أجل التوصل إلى منهج علمي في معالجة الظاهرة الأدبية عن طريق فهمها من خلال نظامها الخفي لانظامها الظاهري، وهذا المنهج يعتمد على علم اللسانيات من جهة وعلم الأصوات من

جـهـة أخـرى. ولم يتـردد رولان بـارت في توظيف علم اللغة في الأدب، واثقًا من أنه لابد لهذا العلم من أن يكون مثالاً يحتذي به النقـد الأدبي، ومن ثم يتـعـامل مع الأثر الأدبي بعدّه لغة ذات بنية خاصة ينبغي التركيز عليها كي يتوصل إلى فهمه، بمعنى أن يركز الناقد اهتمامه على لغة الأثر ويبحث في العلاقة بين هذه اللغة وبين الأثر في ضوء مفاهيم علم اللغة وعلم الأصوات وعلم الأنثربولوجيا، من أجل البحث فيها عن نماذج أو بنيات تسمح للناقد بالتخلص من النقد الميتافيزيقي والتاريخي والأيديولوجي والاهتمام بهذه العلوم يجعله يرسي قواعد علمية صلبة من خلال دراسته الأنسقة أو العلامات التي تنظم الأثر الأدبي. الذي يعد الهدف المنشود من وراء استخدامه للمنهج البنيوي[٣] الذي يركز اهتمامه على شكل الأثر أو شكل المحتوى دون الاهتمام بمعناه أو دلالته.

وبنية الأثر - في ضوء هذا الفهم - تتكون من عناصر داخلية خاضعة لعدة قوانين مميزة له تتسم بالانغلاق الذاتي، والاستقلال عن كل قوانين الواقع الخارجي. وهذا يوضح لنا كيف أن الاهتمام ببنية الأثر الأدبي قد جعل التقديرات الشكلية تستقطب اهتمام الناقد. وليست فكرة النظام أو النسق أو القانون الداخلي الخاص سوى مجرد تأكيد لأحقية المنهج البنيوي وقدرته على اكتشاف طبيعة الأثر الأدبي بوصفه بنية. ولهذا يقتصر هذا المنهج على وصف حالة الأثر بعدّه لغة ذات طبيعة رمزية لاتنطوي على أي بعد تاريخي أو اجتماعي. وهذا هو السبب الذي جعل رولان بات يرى الأثر الأدبي واقعة أنثربولوجية[٤] تقبل التحليل والوصف القائم على مفهوم النسق أو النظام الذي يبدو للناقد في بنية الأثر كنموذج منطقي يخضع للتجريب العلمي يفسره منطق العلاقات القائمة بين اللغة والأثر. ومنطق النموذج الذي يدرس خصائصه ويستخلص منه عددًا من الملاحظات التجريبية. وهذا يعني أن الناقد يسعى بصورة مباشرة إلى إعادة إنشاء الأثر الأدبي في ظل مفهوم العلاقات المنطقية القائمة داخل نظام النص. ومن خلال تحديد العلاقات التي تشبه العلاقات الرياضية، نكتشف رغبة الناقد في بناء قواعد علمية في دراسة النص من أجل الوصول إلى أنساق من المعقولية بعدّها أهم مظاهر أسس الفكر النقدي الحداثي التي تخلص النقد من النزعات غير العلمية.

ويتجلى هذا بوضوح عندما يطبق بارت هذه المفاهيم في دراسته المسماة س/ز

حيث يعرض لنا نموذجًا في تحليله لقصة بلزاك تحليلاً بنيويًا بعنوان سراسين(٥) يعتمد على قواعد علم اللغة من جهة وقواعد علم العلامة من جهة أخرى على أن هذه القواعد سوف تجعل النقد الأدبي علمًا للأدب. وكأن النظرة البنيوية هنا تجعلنا نتصور أن بنية الأثر بنية ثابتة غير قابلة للخضوع للمؤثرات الخارجية، أو بعبارة أخرى بنية غير خاضعة لمؤثرات بنائية أخرى.

في ضوء هذه النظرة التي تعتمد على التحليل الوصفي الشبيه جداً بالمنهج الشكلي. قسم بارت بنية قصة سراسين إلى وحدات صغيرة أو مجموعة عناصر بنائية. ثم قسم النص إلى عدة شفرات مختلفة وهو ينظر إلى القصة ويستنتج منها بعض الملاحظات الجزئية، وهذا في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصة عن طريق بعض الجمل والفقرات التي يحاول ربطها بالشكل العام للقصة. وهو لايفسر هذه الصلة بقدر ما يضعها في إطار لايجاوز حدود الوصف وتجميع الوحدات البنائية أو ملاحظتها ملاحظة تجريبية. وهذا الاتجاه نحو وصف جزئيات البنيات القصصية دون تفسيرها هو الذي جعله يقسم شفرات القصة إلى شفرات الرمز، والحركة، والدهشة. وفي ضوء هذا التقسيم عالج قصة بلزاك معالجة بنائية تحليلة وصفية.

وهذا الوصف أو ذاك التحليل جعلنا نعرف أن قصة بلزاك تضمنت عددًا من الشفرات والوحدات والجزئيات البنائية، لكن لماذا تضمنت هذه الشفرات أو تلك الوحدات البنائية؟ إذا طرحنا هذا السؤال لانجد جوابًا شافيًا. فهذا الوصف أو ذاك التحليل رغم دقته وطابعه العلمي لايضيف إلى علمنا شيئًا ولا يعطينا جوابًا لعلة السمات البنائية التي توصل إليها من خلال دراسته للقصة. وربما يرجع ذلك الموقف إلى فرض العملية البنائية على تحليل الأثر الأدبي وإبراز أنه حقق عملاً علميًا يقتصر على النظر إلى حالة الأثر بعدّه بنية ذات طبيعة رمزية لاتنطوي على أي بعد تاريخي أو اجتماعي.

والناقد حين يتبنى هذا المفهوم يحصر اهتمامه في العلاقات المنطقية التي تحكم نظامه أو نسقه المضمر في بنية الأثر أو بعبارة أخرى يحصر اهتمامه في النموذج أو النماذج التي يشكلها من خلال افتراضاته اللغوية والشكلية. وكأن الأثر بذلك أشبه برسالة معقولة أو برسالة منطقية يتطلب تحليلها الاعتماد على المعادلات شبه الرياضية التي تجعلنا نرى الأثر وكأنه، عمل يكاد يخلو من الدلالات أو

المعاني. نظرًا لأن الناقد يعطي الأولوية لبنية الأثر أو لشكله ويترك المعنى، ومن هنا جاز لنا القول إن هذا المنهج أشبه بالمنهج الشكلي أو الصوري الذي يهتم بالشكل ويهمل المضمون، ويعزل الأثر عن المجتمع والتاريخ.

والحق أننا لو وقفنا عند دراسته المسماة «مقدمة في التحليل البنائي للقصة»[6] لوجدنا أنها لاتخلو من مواقف شكلية لاتعير اهتمامًا لمعايير التطور في الأثر الأدبي وتعتمد على فكرة النظام والثبات والتصنيف والوصف. فقد تناول فيها بارت مسألة تحليل الشكل القصصي تحليلاً يعتمد على ثلاثة مستويات: مستوى الوظائف، ومستوى الحدث، ومستوى السرد.

في المستوى الأول يبرز مسألة الوحدات البنائية من جهة ويجري عملية تصنيف لها من جهة أخرى. ويقسم هذا الجزء إلى قسمين: أولهما يطلق عليه اسم الوظائف التوزيعية، والثاني يطلق عليه اسم الوظائف التكاملية.

أما المستوى الثاني فيبحث فيه مسألة الأشخاص حسب الأعمال المسندة إليهم في القصة مع صرف النظر عن السلوك أو التصرفات التي تقوم بها كل شخصية، بينما يبرز اهتمامه في المستوى الثالث بموضوع الراوي الذي يُعدّ في رأيه الكاتب نفسه أو راويًا آخر يروي الأحداث على لسانه.

وحين اهتم بارت بدراسة قصص بلزاك في كتابه س/ز عالج قصة سراسين وهو ينظر إلى لغتها بعدّها رمزًا أو دالاً ليحاول اكتشاف صورة العلاقة القائمة بينها وبين المدلول، فضحى بمضمون الأثر على حساب البنية وعمل على استبعاد كل إحساس بالمعاش. وفتت وحدته المترابطة من أجل البحث عن القوانين التي تحكم عناصره الشكلية من أجل إضفاء نوع من عقلانية الفهم وليس عقلانية التفسير على الدراسة.

حقًا إن مثل هذه البحوث لا تعتمد على لغة النقد الميتا فيزيقي أو النقد التاريخي أو النقد الأيديولوجي وإنما تعتمد على لغة العلوم الإنسانية أو التجريبية من أجل البحث فيها عن أسس أو نماذج تسمح للناقد بالتخلص نهائيًا من كل أنواع لغة هذا النقد، وما الاهتمام البالغ بمبحث علوم اللغة والأنتربولوجيا إلا وراء رغبة الناقد في إرساء قواعد عملية صلبة تشيع فيها أجواء النقد العلمي والأسس الموضوعية في معالجة الأثر الأدبي. وعلى هذا الأساس نفهم أن النقد البنيوي قد فتح

أمام الناقد آفاقًا جديدة لإمكانية إنشاء علم جديد هو النقد اللغوي. ولكن هذا النقد اللغوي الذي يركز على لغة الأثر الأدبي اهتم كل الاهتمام بمسألة كيف تتميز السمات البنائية داخل الأثر وأهمل مسألة المعنى. والنص كونه لغة لايمكن فهمه إلا من خلال المعنى أو الدلالة والناقد البنيوي لايقدم لنا في دراسته العملية للأثر أي محاولة من أجل تفسير المعنى. وكأن عمله لا يخرج عن دائرة البحث في علاقة اللغة ببنيات الأثر الأدبي. وهذا البحث لايعني في حد ذاته شيئًا فالأثر يكتسب كل دلالته من القيم التي تعبر عن هذه العلاقة داخل بنية النص. وأن الناقد بذلك ليس له مجال إلا مجرد الوصف(٧).

ومن هنا نتساءل: أترانا نزداد علمًا بحق حين نتمكن من حصر العناصر البنائية المضمرة في ثنايا الأثر الأدبي؟ أو حينما نضع تلك العناصر بعضها إلى جوار بعض قائلين إنها مترابطة فيما بينها أوثق الارتباط؟ إذا طرحنا هذا السؤال على أنفسنا فالجواب أننا في الحقيقة لانزداد علمًا من هذا الحصر، لأن ذلك المنهج ينقصه التفسير، أي لم يحاول الجواب عن السؤال: لماذا جاءت السمات البنائية لرواية أو قصة على هذا النحو؟ فهو منهج رغم طابعه العلمي ناقص ويحتاج إلى نظرية توجهه أو توضح له بأن الطريق إلى العلم لايكون بعزل عناصر لأجزاء الأثر ثم عقد الصلة بين بعض أجزائه، لأن هذه الأجزاء من حيث هي أجزاء ليس لها وجود إلا بالكل(٨) والسبيل إلى هذا المنهج بالعدول نهائيًا عن القول بأن التحليل البنائي الشكلي للأثر وسيلة فذة إلى العلم، لأن ذلك التحليل لايتجاوز حدود الوصف، والناقد البنيوي يرى الوصف هو غاية العلم وهذا خطأ فغاية العلم هي التفسير(٩) وليس الوصف. والوصف في رأينا يعد مرحلة من مراحل الدراسة الأدبية التي تأخذ بالمنهج العلمي، أما المرحلة النهائية لهذا المنهج فهي التفسير.

ومن هنا فإن منهج النقد البنيوي الشكلي هو منهج يصف لنا عناصر البنيات المكونة للعمل الأدبي وليس تفسيرًا لمكونات هذه البنيات من أجل الكشف عن القانون الذي يحكم هذه البنيات(١٠).

ولا شك في أنّ هذا الوصف يجعل من لغة الأثر الأدبي وبنائه دعامة أساسية بل وحيدة لتطبيق منهجه التحليلي الذي تسيطر عليه النزعة التجزيئية التي تُعدّ من أخص خصائصه. فالمنهج هنا تحليلي في جوهره. وكل أثر أدبي في ضوء هذا الفهم نريد أن نجعل منه موضوعًا لبحث يجب أن نخضعه للتحليل. والحق أننا لانستطيع أن

ننكر أن هذا المنهج الوصفي أدى للنقد - بمعنى ما - حتى لو كنا نرفض نتائجه - بعض الخدمات. فهو على يد أصحابه قد خلص النقد من النزعات الميتافيزيقية والأيديولوجية واقتحم الميدان بصرامة علمية نادرة. كما فرض مصطلحات ومفاهيم جديدة جعلت من لغة النقد شبيهة بلغة العلم. ويكفي أن نقرأ بحث تودورف عن أنواع المقال[11] أو نقرأ بحث بارث عن عناصر السيميولوجيا[12]. غير أن الصرامة العلمية لاتحل وحدها مشكلة المنهج فالنظرية التي توجهه أعني عدَّ الأثر مجرد أنساق أو نظام أو مجموعة من العناصر البنائية كانت خاطئة، وأخفق منهجهم في دراسة الأثر الأدبي دراسة تكاملية أي دراسة تتضمن المعنى والبناء في وقت معًا. ومن هنا اتجهت إساءة الظن إلى المنهج البنائي في النقد. رغم أن الصرامة العلمية أو بناء العقل الموضوعي في النقد أمر سيظل معقدًا لآمال نقدنا: لأنه يخلصه من النزعات الانطباعية والأساليب العشوائية.

٤ - إذا كان المنهج البنائي الشكلي في النقد يقوم على تحليل مركبات النص إلى عناصرها كوسيلة مثلى إلى التعرف عليها وإيجاد القوانين المنظمة لها، الأمر الذي أدى إلى إهمال المعنى من ناحية ورفع عنه كل عرضية تاريخية أو حضارية من ناحية أخرى، وكان هذا هو السبب العميق لرفضنا هذا المنهج. وهذا يعني أن المشكلة قد اتسعت بنا وأصبحنا نناقش أحقية بعض المناهج في دراسة الأثر الأدبي لما يثيره كثير من القراء من تشكيك في قدرة المنهج الوصفي على معالجة الأثر الأدبي معالجة شاملة.

ولنقرر أولاً هذه الحقيقة التي يؤمن بها كل باحث أو ناقد، وهي أن الظاهرة الأدبية ظاهرة مركبة ومتشابكة وذات أبعاد متعددة: كالبعد اللغوي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعدين التاريخي والجمالي... الخ. ونتيجة لهذا - يجب كما ألمحنا في مواضع متعددة - أن تدخل في اختصاص علوم متعددة كعلم اللغة وعلم الاجتماع، وعلم النفس. وهذه العلوم لايستعين بها الناقد أو الباحث منعزلة بعضها عن بعض وإنما عليه أن يجمع بينها في منهجه النظري بجانب عنايته بالجانب التجريبي حتى لاينعزل وهو يعالج الأثر الأدبي عن هذه العلوم، إذ لايمكن أن نستعين بالمنهج التجريبي دون الاستعانة بهذه العلوم. كما يفعل علماء الاجتماع في أغلب الأحيان حين يعودون إلى علم الاقتصاد والسياسة وغيرها من العلوم من أجل تفسير الظاهرة الاجتماعية.

عن طريق هذا الفهم للظاهرة الأدبية يمكن الجمع بين الوصف والتفسير في منهج واحد. أي: نجمع بين خصائص نظام الأثر، وخصائص السياق الذي ظهر فيه. وهذا يعني الجمع بين المنهج البنائي الوصفي والمنهج التفسيري. وهذا الجمع له أهميته في مجتمعنا، لأننا نحتاج إلى تفسير الظواهر الثقافية أكثر من وصفها وأن الوصف وحده يعزل الأثر الأدبي عن المجتمع والتاريخ، ويعزل مبدعه عن موقفه من العالم ويلغي دوره الفعال في بناء الوعي بالحقائق الإنسانية، ويجعله لايعبر إلا عن مخبآت النفس اللاشعورية أكثر من التعبير عن النفس الشعورية. ويجعل القارئ لايرى في الأثر سوى نموذجه اللغوي.

ومن هنا نرى أنه من المفيد للناقد أو الباحث الجمع في منهجه بين الوصف والتفسير، دون أن يغفل في الوقت نفسه دور التوجهات التجريبية المصاحبة لهذا المنهج. والتوجهات التي نعنيها هنا ليست من طراز تحليل العناصر البنائية في النص فحسب بل هي من طراز تكاملي أو تتفق وطبيعة الأثر من جهة، ومفاهيم العلوم الإنسانية من جهة أخرى، وبناء على هذا ينهض هذا المنهج على أساس بناء متكامل يجمع بين طبيعة الأثر وبين أسس هذه العلوم وبين الملاحظة التجريبية. وبذلك نستطيع أن نضع بين أيدينا منهجًا لإيضاح طبيعة الظاهرة الأدبية، لايغفل دور التفسير في الوقت نفسه.

٥ - والجمع بين منهج التحليل الوصفي ومنهج التفسير في بنية واحدة هو منهج قائم وموجود، وظهر في كتابات الناقد الفرنسي لوسيان جولدمان في ستينيات القرن العشرين. وهو المنهج الذي نسميه باسم المنهج البنائي الدينامي ولايكفي أن نقول إن هذا المنهج يجمع بين الوصف والتفسير في وقت معًا وإنه يختلف عن المنهج البنائي الشكلي. بل يجب أن نبين كيف يكون هذا الاختلاف. أو بعبارة أخرى يجب أن نفصل القول قليلاً في طبيعة المنهج البنائي الدينامي وفي خطواته.

من الجلي أن الباحثين في ظل المنهج البنائي الشكلي لاينظرون نظرة كلية للأثر الأدبي. فهم يبحثون في علاقة أو عناصر النص بعضها ببعض[١٣] ويهملون مسألة المعنى أو الدلالة. وعلى العكس من ذلك ينظر المنهج البنائي الدينامي إلى الأثر نظرة كلية شاملة تتضمن عناصر مكونات بنائه ومعنى هذا البناء أو دلالته بحيث يتناول خصائص البنيات الدالة ويحدد لها مكانًا في دراسته، كما يوضح علاقتها بنظرة معينة للعالم[١٤].

وهنا يبدو الخلاف واضحًا بين المنهج البنائي الشكلي والمنهج الدينامي ذلك أن الناقد أو الباحث في إطار المنهج الأول يرى في تفتيت وحدات النص أو في البحث عن العلاقة بين أجزاء البنيات وبعضها محورًا لدراسته. فهو يحلل هذه العلاقة ويحاول الجمع فيما بينها من علاقات لمحاولة الكشف عن القانون الذي يحكم هذه العلاقات بعيدًا عن محتواها أو معناها. وهذا الاتجاه يكشف عن الأسس التي تقوم وراء فلسفة ترى في الأثر الأدبي مجرد وحدات بنائية خالية من الدلالة أو المعنى عارية من كل ارتباط بالسياق العام أو الخاص.

أما المنهج البنائي الدينامي فينظر إلى الأثر ككل. وفي طريقه ينظر في عناصر بنائه لا على أنها عناصر منفصلة قائمة بذاتها بل على أنها عناصر بنائية مرتبطة بمجمل البناء ومجمل الدلالة، ومرتبطة كذلك بسياقها العام. فالأثر كما يرى جولدمان يتميز بوحدة تماسكه الداخلي كما يتميز بمجموعة من العناصر المختلفة التي يتكون منها الشكل والمضمون(١٥) وكل عنصر في الأثر تبدو له دلالة إجمالية.

وبنية الأثر في إطار هذا المنهج لها مفهوم دينامي وليس مفهومًا جامدًا ولا ثابتًا كما هو في إطار مفهوم المنهج البنائي الشكلي. فبنية الأثر متغيرة ومتطورة ترتبط بوضعية المبدع ووضعية الجماعة البشرية التي يرتبط بها في لحظة تاريخية محددة(١٦) وهذا يعني أن بناء الأثر قوة فعالة داخل الجماعات البشرية يحمل في طياته معاني أو دلالات مختلفة يستخلصها الناقد أو الباحث من خلال التماسك الداخلي الذي يقوم بوظيفة إبراز الدلالات الموضوعية، ومن هنا يبدو الخلاف واضحًا بين المنهج البنيوي في ثوبه الدينامي وبينه في ثوبه الشكلي. إن الباحث في ضوء هذا الأخير يركز اهتمامه على بعض عناصر الأثر دون حسبان للعناصر الأخرى التي تكون أجزاءه، وهذا المنهج بخطواته صورة دقيقة للفلسفة التي وراءه، وهي فلسفة شكلية قائمة على أساس عزل عناصر الأثر بعضها عن بعض وعن الحياة بجميع أبعادها المختلفة.

وعلى الضد من ذلك في المنهج البنيوي الدينامي حيث يبدأ الباحث بدراسة مجمل عناصر الأثر ومجمل سمات العصر والمجتمع، وينظر في أجزاء وحداته لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها، ولكن على أنها مرتبطة بمجمل عناصر الأثر، وهذه العناصر تتفق مع حساسية الفرد المبدع ومع جملة التحولات والتطورات الاجتماعية والتاريخية. وعلى هذا الأساس

نفهم أن بنية الأثر هنا تبدو كقوى دينامية أي أنها عملية Processus تحدث داخل المجتمع وتحمل في طياتها معاني مختلفة يستخلصها الباحث أو الناقد من التماسك الداخلي الذي يقوم بوظيفة إبراز الدلالات الموضوعية- سواء كانت أفكارًا أو عواطف أو سلوكًا ويعبر عن رؤية معينة للعالم في عصر معين كما يعبر عن شخصية الكاتب وعن بنائه الاجتماعي. ويعدّ واقعة لها دلالة موضوعية تتم بين الكاتب الفرد وبين المجتمع بصورة ديالكتيكية في التاريخ(١٧).

والمنهج البنائي الدينامي يلزم لتحقيقه خطوتان: الأولى تحليل الأثر تحليلاً بنائيًا وصفيًا وهو ما نسميه بمرحلة الوصف، يحدد فيها الناقد أو الباحث البنيات الخاصة ذات الدلالة. والثانية يتم فيها دمج البنيات الخاصة في بناء كلي واسع – وهو ما نسميه بمرحلة التفسير – وفي هذا الصدد يقول جولدمان: إن أهم الخطوات العملية في تحليل الأثر هي محاولة دمج الأبنية الخاصة ذات الدلالة في أبنية أكثر اتساعًا، وهذه الخطوة يفترض فيها الإتيان والغدو الدائم من الجزء إلى الكل والعكس بالعكس(١٨). وهذا يعني أن معالجة الأثر في ظل هذا المنهج يلزمها تدبير دراستين: الأولى هدفها تعيين الخصائص الداخلية للأثر ثم يليها دراسة أخرى تضع البناء المستنبط في بناء واسع وهو البناء الكلي للمجتمع. وتعتمد المرحلة الأولى من الدراسة كما هو واضح على منهج التحليل البنائي الشكلي الذي ينطلق أساسًا من النظام اللغوي للأثر، بقصد الوصول إلى البنيات الدالة Structure Significative التي تستخلص من مجمل العلاقات الداخلية التي يحتويها الأثر. أما المرحلة الثانية فتتلخص في عمليتي فهم وتفسير الأثر، الفهم معناه توضيح علاقته بنظرة معينة للعالم. أما تفسيره فمعناه توضيح هذه النظرة المعينة للعالم عن طريق دمجها في البنى الكلية للمجتمع. وهذه المرحلة المنهجية تبدو في حالة ترابط وثيق حتى إنه يجوز القول إنهما يمثلان عملية واحدة. فالتفسير لا يتم إلا إذا دمج الباحث البنى الدالة في بنى عامة أكثر شمولاً وهذا يوضح أنه لا يمكن فصل العملية الأولى عن الثانية.

من ذلك يتضح أن فلسفة هذا الاتجاه تكاملية ديالكتيكية، فالباحث ينظر في بنية الأثر ليست بكونها بنية مستقلة بذاتها – كما هو الحال في المنهج البنائي الشكلي – ولكن بكونها بنية مرتبطة ببنية المجتمع والتاريخ، وعلى الناقد أو الباحث أن يوضح لنا وظيفة هذه البنية الخاصة داخل البنى الكلية العامة. ومن الجلي أن هذا المنهج

بخطواته يبدأ بدراسة عناصر الأثر كافة وينتهي بدراسة عناصر سياقه وفي طريقه ينظر في أجزاء النص (البنيات الدالة) لا بعدّها وحدات بنائية منفصلة عن جميع عناصره ولكن بعدّها عناصر مترابطة. ولما كانت كل عناصر الأثر ديناميية أي أنها عملية وليست شيئًا ثابتًا أو جامدًا لأن الناقد أو الباحث ينظر في هذه العناصر على أنها أحداث داخل العملية الكلية أو المجتمع والتاريخ فهذه العناصر متجهة باتجاهها ومكيفة وفق ظروفها وليس لها كيان مستقل عن التيار الذي يتضمنها. والأمثلة على ذلك كثيرة، فإن جولدمان في دراسته للرواية الفرنسية الحديثة في كتابه(١٩) Pour une Sociologie du Roman وبالتحديد في تعليل اختفاء البطل الفرد من الشكل الروائي منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى عصرنا. وجولدمان يرجع هذا التحول إلى تغيير في بناء السياق الاجتماعي الاقتصادي في المجتمع الحديث، فالمؤسسات الاقتصادية في المجتمع الصناعي قد دفعت الفرد إلى الاهتمام بصفة أساسية بجزئيات الحياة اليومية واستطاع بذلك إيجاد علاقة دالة بين بناء الشكل الروائي وبناء نظام الوسط الاجتماعي.

وقد بدأ جولدمان بنية الرواية ثم بنية سياقها العام، وقام بتكوين فكرة إجمالية عن الكل (جميع عناصر الرواية وكافة عناصر سياقها) ووضع فرضًا لتفسير تغير بنية الرواية وتغير بنية سياقها العام. وحاول تحقيق هذا الفرض عن طريق التجربة مستعينًا في ذلك بالمنهج البنائي الشكلي والمنهج البنائي الدينامي في وقت واحد. ومن هنا نستطيع أن نعود إلى قبول المنهج البنيوي الوصفي مع أننا نرفض مظهره الشكلي، ونقبله في سياق منهج تكاملي دينامي يسلم أولاً بأن دراسة الأثر ينبغي أن تكون دراسة كلية متكاملة تجمع بين البناء والمحتوى، وأن أخص خصائصه وأبرزها أنها عناصر كلية وليست مجموعة أجزاء بنائية. نبدأ من هذه الخاصية ولا نتورط في المأزق الذي تورط فيه المنهج البنائي الشكلي حين حصر دائرة اهتمامه في الأنساق التي تحكم الأثر وأضاع المعنى أو الدلالة، وعزله عن سياقه العام «والمجتمع والتاريخ».

على أن لهذا المنهج خاصية مهمة، إذ يبرز دلالة الأثر من خلال اهتمامه بالبحث في بنياته الدالة، ويبرز علاقة هذه البنيات بالسياق العام للأثر، وبذلك يبدو ملائمًا لطبيعة الأثر ولطبيعة علاقته بمجاله، ويمضي بخطوات ليس فيها افتعال. لأن الأثر الأدبي بطبيعته بناء ومضمون

متماسك على نحو دينامي فعال، وليس مجرد عدد من الوحدات البنائية أو مجرد أنماط شكلية. ونحن نستطيع أن نطلع على طبيعة ذلك التماسك من خلال خطواته إذ لا يتقدم من وحدات بنائية إلى وحدات بنائية أخرى ليصل إلى كافة عناصره لكن الباحث ينطلق من جميع عناصر الأثر ومنه إلى سياقه العام، يشاهد جميع عناصره فيكون عنها فكرة عامة ينظمها في إطار واحد مع عدد آخر من الأفكار، وبناء ومضمون الأثر وبناء ومضمون السياق مظاهر لعملية واحدة. أضف إلى ذلك خاصية أخرى لا تتوافر في المنهج البنائي الشكلي وهي التقدم الديالكتيكي في حركة الناقد أو الباحث من البنيات الجزئية إلى البنيات الكلية والعكس بالعكس.

ومن هذا القبيل ما حدث لدراسة جاك لنيهارت عن رواية الغيرة لآلان روب جرييه[٢٠] ودراسة شارل كاستيلا عن البناء الروائي عند جي دي موباسان[٢١] ودراسة الطاهر لبيب عن الشعر الغزلي العربي[٢٢] ودراستنا للقصة العربية القصيرة[٢٣]. والأمثلة على ذلك كثيرة في الدراسات الغربية ونادرة في الدراسات العربية، رغم ما في المنهج البنيوي الدينامي من خواص علمية وخطوات تخلو من الافتعال، إلا أن صوته لم يرتفع عند الباحثين والنقاد العرب، كما ارتفع صوت المنهج البنيوي الشكلي أو المنهج التفكيكي. ولقد يبدو من حديثنا أننا نلقي اللوم كله على المنهج البنيوي الشكلي ونبرئ في الوقت نفسه المنهج البنيوي الدينامي، وهذا خطأ لأن إشارتنا إلى خواص المنهج البنيوي الدينامي المصحوبة بنغمة الرضا والتفاؤل لا تعني أن النزعة التكاملية في معالجة الأثر الأدبي لها صوت مرتفع في الغرب، وإن كانت تبدو أكثر علمية من سواها من المناهج للأسباب التي أشرنا إليها سابقًا.

٦ - ولننظر الآن في منهج التفكيك ونوضح بنحو موجز خصائص سماته العامة. يلزم هذا المنهج القارئ الناقد بتحقيق خطوتين: الأولى قراءة النص قراءة تقليدية هدفها تحديد مناطق غموضه وتفكيك ثوابته[٢٤] وفي هذه الخطوة يعالج القارئ النص بعدّه تركيبًا لغويًا يحاول الكشف عن خصائصه البلاغية، وعن بنيته المتغيرة ليجعلها في حالة مفتتة، ثم يعاود تركيبها على نحو مغاير لوظائف عناصرها الأصلية، بحيث يصبح ما كان هامشيًا مركزيًا وما كان جوهريًا غير جوهري[٢٥].

وتغيير وظائف عناصر النص هذه يحكمها مجموعة مبادئ خاصة بالعلامة والدال والمدلول، هدفها إبراز دور القارئ

الفرد في تقديم النص أو في تفسيره على النحو الذي يراه. منطلقًا من مقولة أساسية مؤداها: أن كل قراءة أو تفسير للنص إساءة للقراءة أو التفاسير السابقة، وهذا من شأنه أن يجعل النص أمامه مفتوحًا وغير نهائي. ويتيح له فرصة غزوه من أي عنصر أو أي وحدة لغوية مضمرة في بنائه. وعند شروعه في القراءة أو التفسير يستبعد كل الثوابت والتقاليد النقدية، ويتعامل مع العلامة اللغوية على أساس عدم ثباتها من جهة وتفسيرها بحرية مطلقة من جهة أخرى، إذ لا يتقيد بقصد معين أو بمركز ثابت، أو بمنطق علمي معين. بحيث تبدو ذات القارئ هي المصدر الأوحد الذي يحدد المعنى ويحققه في وقت واحد.

على هذا الأساس نفهم أن القارئ الفرد يضع المعنى ويحدده دون اهتمام للمعنى القائم فعلاً في هذا النص، ودون اهتمام لما يقصده المؤلف، نظرًا لأنه لا يعترف به ولا يعدّه حاضرًا أو موجودًا في النص فهذا الأخير- وفق مبادئ التفكيك - لا يوجد إلا بقارئه، وهذا القارئ يقوم بدور الكاتب في كل قراءة يقوم بها للنص. على أنه هو الذي يحدث عنده المعنى وهو الذي ينشئه ويحدده. ومن هنا يبدو أن القارئ لا يهدف إلى اكتشاف دلالة النص في ضوء خصائصه الذاتية والموضوعية وإنما في ضوء انطباعاته النفسية واللغوية أو تصوراته الفردية الخاصة، نظرًا لأنه يريد أن يراه بمنظار مقاييسه الشخصية، ويعيد تشكيله وفق معايير نابعة من واقعه الشعوري واللاشعوري، ومن معارفه اللغوية والأدبية الخاصة. ويفقد النص بذلك معناه الحقيقي ويصبح انعكاسًا للانطباع والحالة النفسية والثقافية الفردية، لا انعكاسًا للنص نفسه. وإذا تساءلنا: ما هدف القارئ الناقد من وراء ذلك كله ؟ كان الجواب إعادة صياغة النص ونظام العلامة إلى لغتها الأولى أي لغة الإنشاء[٢٦] وهي لغة تشبه لغة الشعر يقوم القارئ الناقد بإبداعها، بحيث يبدو عمله نصًا إبداعيًا ذاتيًا يقع في دائرة الأدب لا في دائرة العلوم الإنسانية أو الدراسات ذات الطابع العلمي التي ينشدها الناقد البنيوي.

والقارئ الناقد في ظل هذه المفاهيم لا يعالج النص معالجة تتضمن جميع عناصره، وإنما يتضمن بعضها أو بعض وحداتها، لاسيما التي لا تخضع للمنطق ولا تحتاج إلى معرفة أو دراسة علمية، لأنه يرفض كل ما من شأنه أن يستند إلى العلم أو إلى لغته أو مفاهيمه الموضوعية، ويتخذ من الانطباع والحالة النفسية والنزعة اللغوية وسائل مثلى في قراءة النص وفرض

دلالة أو دلالات تختلف عن التي قصدها مبدع النص.

ومن الجلي أن المعالجة التفكيكية للنص ليست مدعمة بنظرية أدبية أو نظرية للمدلول أو التفسير، وإنما هي فقط طريقة معينة لقراءة النص تنهض على أساس إلغاء الحدود بين عمل الناقد وعمل مبدع النص عبر تصورات فكرية تتميز بالتفسير الحر للمدلولات وتحقيق ذات القارئ الفرد. ومن أوضح آثار ذلك أنه يضع المعنى ويحدده، دون اهتمام للمعنى القائم في النص، أو دون اهتمام لما يقصده المؤلف.

وعلى هذا الأساس نفهم أن القارئ يمثل المحور الرئيس في تشكيل النص، وفي تحديد معناه، وفي وضعه داخل إطار نموذج إنشائي وصفي. ومن ثم يقترن وجود النص بوجود القارئ، بينما يقترن النص في أذهان الناس عامة بالمؤلف والحضارة التي ينتمي إليها، لكن هذا التصور لا وجود له كما نستخلص من فلسفة التفكيك. أضف إلى ذلك أن هذه الفلسفة تجعل القارئ والنص في حالة عزلة عن وجودهما الموضوعي. إذ ليس هناك وجود للمجتمع والتاريخ أو الحضارة التي ظهر فيها النص أو التي ينتمي إليها القارئ أو المؤلف. وإذا ظهر هذا الوجود يظهر في النص في شكل تأثيرات من نصوص سابقة من حيث استخدام اللغة والمجاز[٢٧] وهذا يعني أن الثوابت أو السلطات المرجعية الأساسية للنص والقارئ ليس لها مكان في منطق فلسفة التفكيك.

ولعل هذا نتيجة طبيعية لما يهدف إليه الناقد من وراء قراءة النص إذ إنه يريد أن يحمله لونًا عاطفيًا رومانسيًا، هو لون له وقعه عنده، ويعبر عن ذلك بلغة إنشائية وصفية بعيدة عن لغة العقل وجميع المعايير الموضوعية. وكان في ذلك موطن النقص. ويكفي أن نقرر نقطتين نحدد بهما هذا النقص.

الأولى: أن منهج التفكيك يقف بنا عند حدود الإنشاء والوصف، دون أن يفسر النص بأي معنى من المعاني؛ لأن القارئ الناقد حين يغير وظائف بعض العناصر ويحطمها ثم يعيد بناءها ويصبح أمام نص جديد لا يرتبط بالنص القديم، وذلك لا يعني تفسير أو اكتشاف معنى جديد له إنما يعني إلغاء لغة مبدع النص وإحلال لغة القارئ الناقد بدلاً منها.

الثانية: أن رفض الثوابت أو أي سلطة مرجعية للنص يتضمن مصادرة لم يقم عليها دليل، لأن كل نص له مرجع ذاتي وموضوعي، وبدون هذين المرجعين لا يتحقق وجوده. ومع ما تتضمنه هذه

المصادرة من خطورة ومع ما تتطلبه من تعليل دقيق، فقد عدّها كثير من الباحثين والنقاد العرب أمرًا مسلمًا به فلم يناقشوها بل مضوا يقيمون عليها آراءهم.

على أن خطورة الأخذ بمنهج التفكيك بوجه عام أعمق من ذلك وأضخم، لأنه منهج يرفض العقل والعلم في التفسير وذلك يجعلنا نتورط في خطأ الاعتماد على العاطفة فحسب في قراءة النص، ونحن نستطيع أن نتعرف بتفكيك النص على وقعه عند القارئ الفرد عبر انطباعاته وعبر مكوناته النفسية والثقافية لكننا لا نستطيع قراءة النص قراءة موضوعية، في ضوء دلالة العلاقات القائمة بين النص وبين بيئته وبين التيارات الثقافية السائدة. هل يطلعنا هذا المنهج على هذا كله؟ كلا إنه يطلعنا على النص دون شروطه أو ديناميته وإنما يمكننا من وصف الانطباع دون تفسيره. وإذا كانت مهمة القراءة النقدية أن تفسر لا أن تصف فحسب، فليس للباحث أو الناقد أن يعتمد اعتمادًا تامًا على هذا المنهج وإن لم يلزمه برفضه نهائيًا.

ومن هنا فإننا نرى أن مواكبة هذا الاتجاه في معالجة أدبنا تقتضي أن نبحث أولاً عن الفائدة التي يمكن أن يحققها نقدنا من وراء تفتيت عناصر النص وإعادة بنائها من جديد فضلاً عن أن هذا الاتجاه كي يكون منطقيًا مع نفسه يجب أن توجهه نظرية أدبية تؤمن بأن أخص خصائص النص الأدبي أنه كل دينامي وليس مجموعة عناصر غير مترابطة، وأن الطريق إليه لا يكون بفصل أجزائه عن مجمل بنائه، وأن المعنى لا يمكن الوصول إليه عن طريق عقد الصلات بين الأجزاء وبين انطباعات القارئ الفردية؛ لأن هذه الأجزاء ليس لها وجود إلا بكافة عناصر النص. والسبيل إلى ذلك المنهج بالعدول نهائيًا عن عدّ الإنشاء ووصف الانطباع وسيلة فعالة في تطوير النقد.

ليس المهم أن نحكم لمنهج النقد التفكيكي أو عليه، ولكن المهم أن نتبين من خلال هذا العرض الموجز تلك السمة المميزة له، ألا وهي المغالاة في الاتجاه الانطباعي الفردي، وتقديم النص والعالم في هيئة وحدات منفصلة، وإبراز النزعة الأدبية للنقد، ورفض النزعة العلمية أو العقلية، وجعل كل نص محدد الدلالة نصًا يستحيل تحديده.

إن في ذلك مظهرًا من مظاهر انهيار العقل، وانهيار التكامل الحضاري. وليست مفاهيم وأسس التفكيك أداة لاستعادة هذا التكامل يقوم بالدعوة لها أفراد تبرموا بالحضارة الصناعية أو ما بعد الصناعية

وثاروا عليها وعلى التقاليد وعلى اي سلطة مرجعية، وثاروا على العقل والعلم، دون أن يقدموا البديل، أو يحددوا الطريق إلى الخروج من ذلك الانهيار فأصبحوا من بين مقوماته.

إن التفكيك يدعو إلى التبرم من العلم والعقل، والثورة عليهما وعلى جميع النظريات التي تحدد معنى معينًا للنص وتسلم بوجود مركز ثابت للإحالة، وبوجود تفسير محدد للنص، لكن هذه الثورة التي اعتمدت على فكرة التفاسير اللانهائية وانتفاء القصدية. وتدمير عناصر النص وإعادة تشكيلها وفق معايير ذاتية نابعة من تصورات القارئ الناقد، تبدو ثورة عاجزة: لأنها لم توضح لنا الأسس التي تقوم عليها هذه التصورات وعلة الأخذ بها، فضلاً عن أنها لم توضح لنا كيف نكتشف المعنى من وراء إعادة تشكيل النص أو من وراء نفي قصدية المؤلف.

إن مهمة النقد هنا مهمة إنشائية انطباعية تحكمها مفاهيم تعدّ أن مؤلف النص قد مات ولم يعد له وجود إلا في وعي القارئ[37] وأن النص مجموعة عناصر متناثرة تحكمها رؤيا نقدية ميتافيزيقية تتأرجح بين الغياب والحضور أو بين الإنشاء والوصف، أو بين التحطيم وإعادة البناء. هذه المفاهيم أو غيرها. تقول لنا إنها جديدة وحديثة، لكنها لا تقول لنا ما قيمة هذا الحديث أو الجديد، أو كيف نستفيد منه أو يستفيد منه مثقفو المجتمعات النامية.

إن هذه المفاهيم ستظل قائمة في الهواء طالما لم نعرف ماذا نجني من وراء فلسفتها كي نأخذ بمقدماتها ونتائجها، وإلا سيكون شأننا شأن المقلد الذي لا يعرف شيئًا عما وراء المنهج أو المبادئ التي يقلدها، تحت اسم مواكبة الحديث أو الجديد فحسب. إن منهج التفكيك يتضمن فهمًا غامضًا للنص، ويضخم من قيمة الفرد القارئ ويعدّه محددًا لذات المؤلف، ومحددًا للمعنى في نهاية الأمر. ويرفض كل ما من شأنه أن يستخدم العلم أو يستند إلى العقل. ومن ذا يستطيع في مجتمع نام أن يرفض العلم في مجال الفكر النقدي وغير النقدي، وهو الذي ينظم الفكر ويجعلنا نفسر الظواهر تفسيرًا موضوعيًا. إن هذه الدعوة مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم كوسيلة لفهم النصوص وتفسيرها، بل هي مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم بوجه عام. والنقاد والباحثون عندنا ليس لديهم مبررات ذاتية أو موضوعية تجعلهم يصطفون في صفوف المحتجين على العقل والعلم. فأصحاب هذه الدعوة في النقد أو في الفلسفة لهم مبررات نابعة من طبيعة

حضارتهم المادية والمعنوية. وهو وجه من أوجه التشاؤم الذي تسود فيه الأزمات الحضارية. لقد رفضوا الاعتراف بنموذج النقد العلمي البنيوي وحاولوا وضع أسس جديدة للنقد، لكن هذه الأسس لم تبن النقد أفضل مما كان عليه، لأن فكرة لانهائية الدلالة ولانهائية التفسير تنطوي على منطق يقودنا إلى فوضى التفسير، فضلاً عن أنه يقودنا إلى اللامعنى. سواء كان ذلك باسم حرية القارئ في تفسير العلامة بالمعنى الذي يراه أو باسم موت المؤلف وانتفاء القصدية في النص.

إن أصحاب هذا المنهج لا يثبتون للنص معنى معينًا على أساس أن النص مفتوح وغير نهائي وتفسيره لا تحكمه قيود، ويعنون بذلك أن يتحدد وفق معايير انطباعية ذاتية وأخرى لغوية إنشائية غامضة وغير محددة. والنص والمعنى هنا غير مرتبطين بمنطق وجودهما الذاتي أو الموضوعي، ولا يعكسانهما بمعنى من المعاني.

وهذا الفهم لا يتفق مع النظرة العلمية التي ترى المعنى والنص محصلة التفاعل بين الفرد المبدع وبين مختلف جوانب الحضارة التي يعيشها. لكن أنصار التفكيك لا يعترفون بذلك، بل يرون في النظرة التجزيئية للنص بمعنى تفكيكه إلى وحدات، وإعادة صياغتها صياغة إنشائية، وإبراز معالم حرية القارئ، وعزل النص عن مبدعه وعن حضارته هو جوهر النقد.

وهم يقررون بذلك إلغاء وعي المبدع بالعالم، وإلغاء موقفه من قضايا الإنسان، ومن أحداث التاريخ، فضلاً عن إلغاء الدلالات الذاتية والموضوعية المضمرة في بناء ومضمون النص. وعلى هذا الأساس نفهم أن منطق التفكيك لا يعترف بالواقع الخارجي أو الداخلي للنص، بل لا يعترف بمنطق إبداع النص نفسه. إنه يعدّه يدور في فضاء أو في خواء ويتجاهل مصدره الإنساني والحضاري ويعلن ويرفض الدور الذي يقوم به في ثقافة المجتمع النامي والمتقدم على السواء. والنتيجة المنطقية لذلك عدّ النص مجموعة علامات أو أجزاء عارية من جميع الارتباطات، نفسرها بالرجوع إلى مشاعرنا أو عواطفنا أو بالرجوع إلى بعض النصوص السابقة على النص.

إن منهج التفكيك يسقط التقاليد النقدية والعلمية من حسابه ويسقط أيضًا العالم والحياة الاجتماعية ودورهما غير المباشر في تشكيل النص. وأغلب مفاهيمه قائمة على أساس العزل والتجزء دون أن نعلم الأسباب الموضوعية وراء هذا العزل أو وراء ذلك التجزء الذي لا يقود العقل إلا

إلى التشتت وعدم وضوح الرؤية وعدم القدرة على اكتشاف دلالة عمل الناقد، أو دلالة عمل المبدع في وقت واحد، لأن الإنشاء الأدبي الذي يمثل هدف الناقد الجوهري لا يقربنا من دلالة النص ولا يعمق من فهمنا له؛ لأن هدف الناقد ليس إلقاء الضوء على النص وإنما إلقاء الضوء على لغته الخاصة التي يعالج بها النص تحت اسم عبور لغة النقد من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللغة الأولى(٢٨) وهي لغة أدبية انطباعية تشبه بمعنى ما لغة الحياة اليومية التي تلوكها ألسنتنا تصف بعض عناصر النص وصفًا إنشائيًا ساذجًا. ولا تعبر عنه في حدود الأسس الدينامية التي تنظمه أو تحوله إلى مجموعة من القوى بينها تأثير وتأثر.

إن هذه اللغة قائمة على الإيمان بالوصف وتغييب وظائف عناصر النص وتفتيت علاقاتها المترابطة، كوسيلة مثلى إلى تحقيق القراءة الانطباعية الإنشائية التي تحطم الحدود الفاصلة بين دائرة الأدب ودائرة النقد، ويصبح هذا الأخير نمطًا من النشاط الفطري الرومانسي أو ضربًا من النشاط التعبيري الوصفي.

والواقع أننا لا نرفض القراءة الانطباعية؛ لأن المنطق النقدي الرشيد يجب أن يأخذ بها دون تدمير عناصر النص، وعدّها مرحلة أولية في القراءة النقدية وليس المرحلة النهائية، إذ إن الوصول إلى هذه المرحلة يتم عن طريق التفسير بالمعنى العلمي الذي يصوغه العقل لا بالمعنى الذي تصوغه الخواطر أو التداعي الحر ونعيد في ضوئه تشكيل النص؛ لأن القراءة النقدية في جوهرها نشاط عقلي يهدف إلى الكشف عن الدلالات والخصائص التي يتميز بها النص. وهو نشاط يقوم على الأساس الموضوعي. وبالموضوعية نستطيع أن نحدد طبيعة الدلالات وعلاقاتها بالفرد المبدع وبإطاره الحضاري العام. ومن ثم فإنه من الخطأ أن نلغي دور العقل الموضوعي في أداء مهمة التفسير كما تقرر آراء التفكيك، وكما يواكبهم في هذا الرأي عدد من النقاد والباحثين العرب. ويرفضون الأخذ بمنطلق التفكير العلمي الذي يعدّ حجر الزاوية في تفسير النص وفي الدراسة الأدبية وفي معالجة القضايا الفكرية أو الثقافية.

والتخلي عن التفكير العلمي تحت اسم مسايرة الفكر الغربي أو تيار ما بعد الحداثة، يعد ضربًا من العبث أو اللامعقول؛ لأن الأخذ بمنطق التفكيك برمته معناه أننا نعيش - كما يعيش المجتمع الغربي - عصر ما بعد الصناعة أو ما بعد الحداثة، مع أننا مجتمع مازال يعيش في

بداية عصر الحداثة. وفي حاجة ماسة إلى التمسك بالتفكير العلمي، إذ بقدر ابتعادنا عن هذا التفكير تبتعد خطواتنا عن معالجة النص، أو الظواهر الثقافية معالجة صحيحة وتقترب من الفوضى والعشوائية.

إن التفكير العلمي ضروري في التفسير، وكفيل أن يدرأ عن الناقد أو الباحث خطأ الآراء التي يدعو إليها أصحاب التفكيك، فإن منهجهم الناقص أو المشوب كفيل بأن يجلب الخطأ إلى رأي كل من يستعين به ويستهديه. وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن بعض هذه الآراء لا ينبغي علينا قبولها كآراء يقينية، ونحتاج أن نعرفها معرفة عقلية تتيح لنا أن نناقشها ونتأملها ونتناولها بالقليل من اليقين والكثير من الشك، لا سيما وأن بعض مفاهيمها الأساسية غير مدعمة بأسانيد منطقية، وتبدو راسخة ويقينية وليست في شكل فروض مطروحة للبحث أو التحقيق أو الإثبات. انظر مثلاً إلى مفهوم انتفاء القصدية في النص الذي يعدّ أن مؤلفه قد مات بانتهاء كتابته. وإننا يجب أن نتعامل مع النص على أنه لا يتضمن معنى أو قصدًا محددًا. وهذا خطأ؛ لأنه يجوز أن تتعدد معاني النص ولكنه دائمًا يتضمن معنى معينًا.

انظر كذلك إلى مفهوم غياب مركز ثابت للإحالة الذي ينفي وجود المجتمع والحضارة والتاريخ دون أن نعرف الأساس الموضوعي لهذا النفي. إذ كيف نفسر النص في عزلة عن شروط وجوده؟ هذا الفهم مليء بمظاهر التعسف والتعلق بآثار الاتجاهات الميتافيزيقية الرومانسية. والمغالاة في إبراز دور القارئ الفرد على حساب نفي وجود المجتمع والتاريخ والحضارة. هذا بجانب أن الدعوة إلى تحطيم الحدود الفاصلة بين العمل الأدبي دعوة غير مؤسسة على دعائم موضوعية مقنعة؛ لأن لغة العمل النقدي يجب أن تتميز دائمًا عن لغة العمل الأدبي، الأولى لغة تفسيرية قائمة على العلم كما يصوغه العقل، في حين أن الثانية لغة وصفية قائمة على أساس وصف كل ما يعتري النفس من حركات وانفعالات، وجوهرها التعبير والوصف، في حين أن لغة النقد تفسر في حين أن لغة الأدب تقتصر على الوصف. على أساس هذه التفرقة نستطيع أن نفهم أنه من الخطأ أن نحطم الحدود الفاصلة بين دائرة النقد ودائرة الأدب تحت اسم أن هدف النقد هو الإنشاء والوصف لا التفسير.

أضف إلى ذلك وجود مفاهيم غير واضحة الدلالة مثل مفهوم الحضور/ الغياب، أو مفهوم الاختلاف أو غيرهما من

المفاهيم التي لقيت نجاحًا وانتشارًا في بحوث الكثير من الباحثين والنقاد العرب. وهي تبدو أحيانًا ذات بريق خادع وتوهم بتطور النقد لكنها في الحقيقة تشيع الفوضى في خطوات الباحث أو الناقد وتسلب النص جوهره بحجة أنه غير نهائي. فأنا أقرأ النص، وأغير وظائف عناصره وتراكيبه وأرى في تحطيم تماسكه المنطقي وسيلة مثلى إلى تفسيره، والطريق إلى ذلك يكون بالرجوع إلى ذات الفرد القارئ.

هل إذا أنجزنا هذه الخطوات نزداد علمًا بالنص ونكتشف دلالته أم أننا نكتشف الدلالة التي فرضها القارئ الناقد عليه، الحقيقة أننا نطلع على الدلالة التي فرضها هذا الأخير عليه وليس دلالته الفعلية. ومن هنا نفهم أن هذه الخطوات توصلنا إلى انعكاس حالة القارئ الناقد النفسية واللغوية وتحجب عنا دلالته الأصلية. ماذا يمكن أن تفيدنا انعكاسات حالة القارئ الناقد على النص؟ أعتقد لاتفيدنا في شيء بل تضللنا عن الوصول إلى ما هو جوهري، وهو المعنى أو الدلالة القائمة في بناء ومضمون النص.

ومن جهة أخرى ماذا يمكن أن يفيدنا -حسب مفهوم التناص - حين نضع نصًا بجوار نص آخر أو بجوار عدة نصوص، ونكتشف أن ذلك النص على مجموعة من العلاقات مع هذه النصوص الأخرى، أو نقرر أن ذلك النص يحمل آثارًا ثقافية من هذه النصوص الأخرى؟ اقرانا حين نكتشف ذلك ونتبين وجود اقتباسات من هذه النصوص أو تأثير مباشر أو غير مباشر على النص نقترب من معناه أو من دلالته؟ كلا؛ لأن ذلك يفيد مؤرخ الأدب أو مؤرخ الثقافة، أو دارس الأدب المقارن أما الباحث أو الناقد الذي يبحث عن الدلالة أو المعنى أو يريد أن يكتشف موقف المبدع من قضايا الإنسان أو المجتمع أو العالم فلا يفيده هذا الأمر فائدة مباشرة أو غير مباشرة.

فإذا انتقلنا إلى مفهوم آخر هو مفهوم كل قراءة أو تفسير إساءة للتفاسير السابقة، لاحظنا أنه ضرب من الأقوال التأملية التي ينقصها اليقين العلمي. إذ ليس لدينا أدلة نابعة من المشاهدة التجريبية تؤكد لنا أن كل تفسير هو إساءة للتفاسير السابقة، لأنه ليس بالضرورة أن يكون كل تفسير جديد للنص يلغي أو ينسخ التفسير القديم. إذ يمكن أن تتعدد التفاسير ونجد بين بعضها وبعض نقاطًا مشتركة أو متشابهة نتيجة لظروف أو حالات متشابهة عند القارئ الناقد. ومن ثم لايمكن قبول هذه المقولة بعدّها حقيقة أو قاعدة يجب التسليم بها. وإنما نستطيع

قبولها بعدّها فرضًا يجب أن نضعه تحت محك الاختبار. إذا أثبتته التجربة أصبح في وضع النظرية أو القانون، وإذا دحضته يلزم أن نرفضه ولا نأخذ به. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن حسبان أن «كل تفسير إساءة للتفاسير السابقة»، معناه أننا لا نقيم لصفة التراكم النقدي أو الطريقة التي يتطور بها النقد أي اهتمام، لأن كل تفسير جديد يلغي أو ينسخ القديم، ويصبح بذلك غير تراكمي بمعنى أن كل تفسير لا يبدأ من حيث انتهى التفسير السابق ولم يكن مكملاً له، لأنه يلغي ما سبقه ويتخذ لنفسه تفسيرًا جديدًا. وبذلك يفتقر هذا التفسير إلى الصفة التراكمية. ومن ثم لا يكون التفسير القديم متضمنًا في الجديد، وهذا معناه أن على كل قارئ ناقد جديد أن يبدأ الطريق من أوله. وهذا الفهم أو التصور لمنطق التفسير ينطبق على مضمار الفلسفة ولا ينطبق على مضمار النقد.

هذا بشأن عدم انطباق هذه المقولة على مضمار النقد أما بشأن التفسير التفكيكي نفسه من حيث خطواته فهو غامض كل الغموض. إذ نحن لا نعلم لماذا حين يبدأ القارئ الناقد تفسير النص يتجه نحو البحث عن عناصر جزئية قلقة أو لاتخضع للمنطق؟(٣٩): وهل في تحويل هذه العناصر إلى صيغ جديدة يعد تفسيرًا للنص؟ كلا، لأن التفسير أقرب ما يكون إلى سبيل إبراز دور الأنا عند القارئ في إعادة صياغة النص، ونرى كيف يطوعه وفق نزعاته الخاصة لا وفق منطق النص نفسه. وهذا الأخير لايعدّه كلاً ديناميًا متكاملاً وإنما يعدّه عدة عناصر قلقة أو غامضة منفصلة عن ذلك الكل. والوقوف على هذه العناصر وعزلها وتحطيمها وإعادة بنائها لايعد تفسيرًا بمعنى من المعاني، إنما يعد ضربًا من تخريب معالم النص وتفكيك وحدة تماسكه تحت اسم دراسة المعنى ولانهائية التفسير، لأن التفسير بمعناه العام يعني الكشف عن دلالة العلاقات المختلفة بين جميع عناصر النص وبين مختلف عناصر السياق. أو إبراز الخصائص العلية المشتركة في التأثير والتأثر بين النص والسياق.

على أننا لانبحث هنا عن تعريف للتفسير نرتضيه، إنما قصدنا إلى هذا التحديد كي نوضح كيف أن مفهوم التفسير الذي أشاعه دعاة التفكيك يبدو شديد الغرابة ويتضمن فهمًا غامضًا للنص وللتفسير، ويجعل الناقد ينصرف عن العلم والعقل، ويؤثر الاندفاع في الاتجاه الذاتي، ويفضل الانطباعات على الملاحظة العلمية، والعاطفة على العقل، والفوضى على الدقة

والنظام، واللاتحديد على التحديد وهذه جميعًا دلائل وعدم وضوح رؤية الناقد للنص وللعالم. وإذا تساءلنا: ماعلة هذه الفلسفة؟ أجابنا أحد دعاة التفكيك قائلاً: لأننا نعيش في زمن استحالة التحديد[٣٠] وربما يعيش أيضًا في زمن استحالة التفسير، وزمن انتفاء القصدية، وزمن اللعب الحر للدوال. ولكن النقاد والباحثين العرب لايعيشون هذا الزمن، وإنما يعيشون زمن البحث عن وسائل النهوض بثقافة مجتمع من مجتمعات العالم الثالث، وأفضل هذه الوسائل هو العلم أو التفكير العلمي. وليس الثورة عليه أو على العقل. ومع هذا استجابوا لهذه المفاهيم بخطى سريعة، تحت اسم تحديث فكرنا النقدي، وقدموا معرفة نقدية تابعة يعوزها تبرير انتمائها إلى ماضي النقد العربي. والنتيجة تقديم أعمال نقدية مفتعلة وخالية من الأسباب المنطقية لتطبيقها على أدبنا العربي. والمحصلة لهذه الأعمال أنها لاتحرك ساكنًا ولاتثير اهتمام القارئ.

إن المفترض في الناقد أو الباحث أن يجدد ويبتكر في معالجة النصوص الأدبية من زوايا النظر إليها وفي أسلوب معالجتها، لا أن يحاكي ما يقوله نقاد أو مثقفو الغرب فقط. ولايعني ذلك - كما ذكرنا في مواضع سابقة - رفض الفكر النقدي الغربي من حيث المبدأ. ولكن أن نتعلم بعض المبادئ من أجل تطويع المعرفة النقدية والقيم العلمية، لأننا نحتاج إلى التفكير العلمي ولانحتاج إلى كيف نتعلم الفوضى في ثوب جميل، لأن الناقد أو الباحث العربي لايحتاج إلى درس في التعبير عن الخبرات الوجدانية اللغوية في قراءة الأدب، أو في كيف نسخط على العقل والعلم والعالم، لأنه لايوجد أساس في ماضي أو في حاضر الثقافة العربية يجعل الباحث أو الناقد يقيم درسه على هذا الأساس وينصرف عن الاستعانة بالعقل والفكر الموضوعي، دون أن يكون واحدًا من الذين يعيشون التغيرات الفكرية والثقافية التي تحتاج هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية.

وكي تتضح سمات النقد التفكيكي والبنيوي ومنهجهما في ذهن القارئ نعرض بعضًا من نماذجهما التطبيقية في أدبنا العربي لعدد من الباحثين والنقاد المعاصرين.

٧- أشهر الدراسات العربية المعاصرة التي طبقت المنهج البنيوي والتفكيكي على الأدب العربي هي الدراسة المسماة «نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي»[٣١] والدراسة المسماة «من البنيوية إلى التشريحية»[٣٢] لذلك رأينا أن نبدأ

بالحديث عنهما، مع الإشارة إلى بعض دراسات أخرى.

الدراسة الأولى تعد أول محاولة طليعية جادة في النقد العربي المعاصر اقتحمت الميدان بإصرار، وطبقت المفاهيم البنيوية على شعرنا العربي القديم متجاوزة كافة الاتجاهات التقليدية التي عالجت الموضوع. والقارئ المدقق في معظم أجزائها يشعر بالإعجاب للجهد الذي بذله «أبو ديب» حين طبق المنهج البنيوي الذي يجمع بين شكلية بروب وبنيوية شتراوس معاً.

يبدأ «أبو ديب» دراسته بتناول أبرز الأسس والمبادئ المنهجية التي عالجها فلاديمير بروب في دراسته لشكل الحكاية، والأسس والمبادئ المنهجية التي تناولها ليفي شتراوس في دراسته لبنية الأسطورة. ومن خلال الجمع بين المبادئ الشكلية والبنيوية حاول «أبو ديب» أن يقدم لنا دراسة وصفية تحليلية لبنية القصيدة الجاهلية، موضحاً التنوع في خطوطها المضمونية[٣٣] وبنية التجربة الإنسانية، من جهة وعلاقتها بمعاينة الواقع [٣٤] من جهة أخرى، محاولاً أن يقدم عملاً جديداً من خلال تجاوزه للتفاسير المألوفة للأطلال في الشعر الجاهلي ناشداً من وراء ذلك تحليل القصيدة تحليلاً شاملاً: على المستويات اللغوية والنفسية والاجتماعية والإنسانية وكذلك على مستوى الصورة الشعرية خاصة، مستعيناً في ذلك بمنهج شبيه بمنهج التجريب، فهو يستخلص من البنيات الشعرية عناصرها الخاصة وسياقها الزمني[٣٥] وقيمتها الدلالية[٣٦] معتمداً في توضيح هذه العناصر على بعض الأشكال وبعض الجداول، وهذا بغير شك يدلنا على أننا بصدد محاولة مهمة فأبو ديب على صلة بالنصوص الشعرية يستخلص من داخلها الثنائيات الضدية الممثلة في بنية التجربة المتجسدة في بنية القصيدة [٣٧] وبنية الزمن الذي يصل إليه عن طريق تركيب الصور[٣٨].

وهذه الدراسة تعد من أسبق الدراسات في هذا المضمار وأشدها حرصاً على الدقة العلمية في خطواتها العامة لكن غموض جوانبها الفكرية، وغموض دلالة أغلب تراكيبها النقدية حال دون تحقيق المعالجة العلمية التي كانت تنشدها الدراسة.

أراد «أبو ديب» أن يتعرف على بنية القصيدة الجاهلية من خلال إضاءة أنساقها اللغوية. أو من خلال العلاقات المميزة في الوحدات المشكلة للقصيدة [٣٩] فقصد إلى ذلك من ناحيتين: سياق الثنائية الضدية من ناحية، وتقسيم البنيات إلى

شرائح من ناحية أخرى، والاتجاه العام لديه هو معالجة البنيات الشعرية للقصيدة. وأن بنية القصيدة عنده هي بنية ذات دلالة قيمية وفنية تحتل المكانة الأساسية في الدراسة، لكن هذه البنية تبدو أحيانًا غير معزولة بمعنى ما عن بنية الواقع. وحين يعالج بنية القصيدة يعالجها من خلال خصائصها البنيوية التي تتولد من تفاعل التعارضات المختلفة [٤٠] القائمة في عالم القصيدة.

فما منهج أبي ديب؟

هو منهج تحليلي وصفي يميل في بعض الحالات إلى التفسير: هو ينظر إلى بنية القصيدة ويستنتج من صورها الفنية أو البيانية المعنى أو الدلالة عن طريق تحليل أبيات القصيدة، وهذا التحليل في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصيدة بوساطة عدد من جمل وأبيات يحاول ربطها - في كثير من الأحيان - بالبنية العامة للقصيدة، ولايفسر تلك الصلة بقدر ما يضعها في إطار لايجاوز حدود الوصف، أو تجسيم الظواهر الجمالية أو ملاحظتها ملاحظة عابرة.

هذا الاتجاه نحو وصف بنيات القصيدة وملاحظتها دون تفسيرها هو الذي حدد لأبي ديب تقسيم دراسته على النحو التالي:

- أبعاد أولى للتحليل البنيوي.
- الرؤية الشبقية.
- البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد.
- البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد.
- أن. وأن لا.
- تأملات في المنابع التصورية.
- استجابات جذرية.
- البنى المولدة ومفهوم التحولات.
- البنية المضادة.
- البنية والزمن.

في إطار هذا التقسيم بدا أبو ديب بحثًا وصفيًا تحليليًا. حاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز الدلالات اللغوية والبنائية المختلفة لمعلقة امرئ القيس، ومعلقة عنترة، وغيرهما من قصائد الشعر الجاهلي الشهيرة. وهذا جانب بغير شك له أهميته البالغة، وعن طريقه حاول الباحث أن يكشف لنا عن الرؤيا الضدية للوجود الإنساني [٤١] من خلال مكونات بنية النص ومن خلال سياقه الزمني والمكاني، بغض النظر عن أنه قد وفق أم لم يوفق في تحقيق ذلك. وهو يبحث عن المكون البنيوي العميق للقصيدة متجاوزًا التجلي السطحي

لها والتعبير الساذج عن الموقف الإنساني من الزمن ومن عملية التغير [42]. لكن هل حقق أبو ديب ماينشده منهجه الذي حاول على الدوام تطبيقه؟ وهل وجه فلسفته نحو تحقيق ظاهرة معينة في الشعر الجاهلي؟ نعم ولا في وقت واحد. لقد حاول أن يكشف لنا - من خلال بنية القصيدة - طبيعة الزمن الضدية، عن طريق الوعي بالرؤيا التضادية في الوجود الجاهلي [43] المتمثل في التلاحم اللغوي بين فعلي التدمير والبناء وهما من وجهة نظره جذر واحد يكمن فيه فعل التدمير والبناء. لا على مستوى اللغة فحسب وإنما أيضًا على مستوى الوجود من جهة ومستوى الوعي والرؤيا التي تتخلل القصيدة من جهة أخرى.

لكن ذلك لاينفي أن أبا ديب لم يقصد منذ البداية ظاهرة أدبية أو ثقافية معينة يريد تحقيقها عن طريق عدد من الفروض يحاول إثباتها، فقد تناول بعض مظاهر الحساسية الإنسانية في فكر الشاعر ورؤيته للعالم [44] بمنهج الوصف وليس التفسير الذي كان يطمح للوصول إليه، لأن التفسير كان يقضي منه التخلي عن أسلوب الملاحظات العابرة على بنية القصيدة وبنية الفكر عند الشاعر وفي الواقع الذي يرتبط به. لأن الملاحظات العابرة أو العميقة تعد في كثير من الحالات عديمة الفائدة طالما لم تفسرها عدة فروض سابقة حول العلاقة بين بنية القصيدة وبنية الوسط الاجتماعي. ومن الحق أن أبا ديب لايدعي انه يطبق المنهج البنائي الدينامي (التوليدي) ولكنه مع ذلك وعد أن يقدم لنا تفسيرًا لبنية القصيدة الجاهلية بطريقة غير مباشرة [45] لكن ذلك لايجعلنا ننفي أن بحث أبي ديب يعد محاولة قيمة وفريدة في قيمتها، وتجعله يحتل مكان الصدارة في الدراسات الطليعية النقدية العربية المعاصرة، فقد عني عناية خاصة بالإبانة عن موضوع التحليل لبنية القصيدة الجاهلية تحليلاً بنيويًا عميقًا، لكن ذلك التحليل لم يستفد منه في محاولة الوصول إلى الكشف عن رؤية الشاعر للعالم، غير أنه حدد بدقة بالغة نظرة شاملة لمشكلة القراءة ومشكلة السياق الرؤيوي للثقافة. وهذا يجعلنا نذهب إلى القول بأن بحث أبي ديب يتضمن اكتشافًا خصبًا للموضوعات التي تناولها، ولم يقلل من قيمتها سوى مشكلة عدم تحديد المصطلحات، ومشكلة اللغة المكثفة التي تميل إلى الغموض الذي زادت الجداول والرسوم من حدته. والذي أبعد القارئ في كثير من الأحيان عن المعنى المباشر للقصيدة.

مـاذا نسـتـدل من هذه الدراسـة ذات الطابع العلمي. حقًا إن أبا ديب قصد إلى موضوع بنية القصيدة الجاهلية مباشرة عن طريق الوصف والتحليل، لكنه لم يبدأ بالفروض التي تؤيدها الملاحظات، وتؤيدها أو ترفضهـا الـتـجـربة. هذا بجانب أنه لم يحـاول إتمام عـمـليـة الـتـفـسـيـر التي كـان ينشدها في بعض الأحيان، الأمر الذي أدى إلى تشتت المنهج وإضـفـاء الـغـمـوض على دراسته للقصيدة.

ولنتـأمل دراسـتـه لمعلقـة امـرئ القيس، وفي ذلك مـثـال على منهجيـة في معـالجة القصيدة وفي مـعـالجة القصائد الأخرى على ضوء ما وعد به في مقدمة بحثه، وهو إجراء تحليل علمي يكشف عن العلاقة بين البنى الشـعـرية والبنى الاجتماعية[٤٦] بمعنى محـاولة تفسير بنيات القصيدة في ضوء بنيات الوسط الاجتماعي.

وهاهي خطواته:

(١) - عـرض نص المعلقـة المكون من اثنين وثمانين بيتًا.

(٢) - تعليق بدأه بالحـديث عن فـعل الأمـر، وعن عناصـر التـعـارض التي تشكل القصيدة.

(٣) - تعيين المكان من خـلال البيـتين الخامس والسـادس مستعينًا برسم يوضح الدائم في مـقـابل الزائل، واللازمني في مقابل الخاضع للزمن[٤٧].

(٤) - الحــديث عن «الوحــدات الأسـاسـيـة لحـركـة الأطلال» مـبـرزًا هذه الوحـدات في جـدول يقـارن فـيـه بين القصيدة المفتاح، والقصيدة الشبقية من حيث التـغـيـر في الحيـاة، والتـغـيـر في الطبيعة، والتعارضات المختلفة في علاقتها بالزمن الماضي والزمن الآتي مـعـتـمـدًا في ذلك على عـدد من الصـور الفنيـة، وبعض الوحـدات البنـائيـة، ورسم مـثلثين أحـدهمـا يمثل الشاعر وعنيزه والجماعة التي يرتبط بهـا، والآخـر يوضح الجـمـل ذات البـعـد الواحـد، والجـمـل المتـعـددة الأبعـاد وثلاثة جداول: الأول يشير إلى زمن الأفعال، يطلق عليه اسم «جملة الحـركة» والثـاني يطلق عليـه اسم «بناء العـلاقـات مع النسـوة في وحـدة الأطلال[٤٨] والثـالث يسـمـيـه بناء العـلاقـات في يوم وحـدة صـالح بالإضـافـة إلى شكل افتراضي يمثل العلاقة التوليدية بين مفردات القصيدة ومشتقاتها.

(٥) - والخطوة الأخـيـرة تحليل بنيـة الوحـدات التكوينيـة في القـصـيـدة[٤٩] مـسـتـعـينًا في ذلك بعدد من الرموز غـيـر الواضحة الدلالة. ومنتهيًا من هذا التحليل إلى أن بنية القصيدة بنية مـفـتـوحـة وتشكل أحـيـانًا نوعًـا من الوحـدة التكوينيـة الكليـة

معتمدًا في إبراز هذه الوحدة على دائرتين، يربط كل دائرة بعـدة أسـهم وبداخل كل دائرة ثلاث دوائر أخـرى، بالاضافـة إلى عدد من الرسوم والدوائر الأخرى.

وفي هذه الخطوة يهـتم بإبراز بنيـة الصـور الفنيـة، ويكشف عن أبعـادها الشخصية والثقافية، إلى جانب إبراز البنية الصوتية والإيقاعية، مستعينًا بخمس دوائر توضح التـعـارضـات المضـمـرة في ثنايا القصيدة (٥٠).

تلك هي خطوات أبي ديب في معالجته لمعلقة امرئ القيس. ومن الجلي أن هناك خطوة أخرى لم ينجزها في بحثه، وهي خطوة التفسير أو الكشف عن العلاقة بين بنية القصيدة وبنية الوسط الاجتماعي للشاعر، لقد حدد لنا الخصائص البنائية للمعلقة دون أن يدمج هذه الخصائص في بنية كلية واسعة.

فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهج أبي ديب قلنا إنه ضرب من التحليل الوصـفي الشكلي يميل أحـيـانًا إلى ضـرب من التفسير. فهناك على الدوام اهتمام بإبراز العناصر البنائية المختلفة للقصيدة. ويبدو ذلك في مظاهر متعددة أهمها حديثه عن الأفـعـال وصـيـغ الأفـعـال، والمفـردات ومشتقاتها. وحديثه عن الوحدات البنائية وعـلاقـتـهـا بالزمن، كـذلك حـديثـه عن الوحـدات التكوينيـة والبنيـة الصـوتيـة والإيقاعيـة، أمـا الأبعـاد النفسـيـة أو الاجتماعية أو غيرها فلا تحتل عنده مكانًا ذا قيمة في بحثه.

إن الفكرة العامة التي جعلته يهتم كثيرًا بالعناصر البنائية للقصيدة هي التي توجه بحثه وتصبغه بصبغة تحليلية وصفية. إنه يبحث في مختلف مستويات القصيدة وفي رأيه أنها قد تحددت في عناصرها اللغوية والنحوية والصوتية والإيقاعية. وهذا يعني أنه لم يحاول أن يقدم جوابًا عن السؤال: لماذا جاءت العناصر البنائية على هذا النحو؟ مع أنه وعد أن يقدم تحليلاً متعدد المستويات لبنية القصيدة.

دعا الباحث إلى وجوب تحليل القصيدة في ضـوء نظرة كليـة شـاملة، وعلى هذا الاساس دعا إلى إرجاع مستويات القصيدة إلى عدد من العناصر البنائية لكن تحقيقه لها مليء بمظاهر الاتجاهات التحليلية ذات المسـتـوى الواحـد وليس الاتجـاهـات التكاملية. لقد رد مظاهر بنيات القصيدة المتعددة إلى عدد محدد من العناصر، بحيث فقدت القصيدة ميزة تعدد المستويات التي تعد من أهم مميزات الاتجاهات التكاملية.

واستحالت بذلك النزعة التكاملية إلى نقيضها، ولم تعد القصيدة أثرًا أدبيًا يتضمن عدة مستويات، بل أصبحت مجموعة عناصر ذات دلالات شكلية فحسب بحيث لم يعد التحليل شاملاً أو تكامليًا. إن القصيدة في نظر أبي ديب بناء مكون من مفردات وأفعال وأصوات وإيقاعات، وهذه العناصر صحيحة وقائمة حقيقة في بناء القصيدة. لكن حصر اهتمام الباحث في هذه العناصر وحدها أحال القصيدة إلى شيء ذي خصائص يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص الشكلية.

عني الباحث كل العناية بالإبانة عن العناصر البنائية للقصيدة، من حيث الأفعال والمفردات، والوحدات التكوينية، والبنية الصوتية والإيقاعية. وهذا بغير شك يفيد النقاد والباحثين ذوي النزعة البنائية الشكلية فائدة مباشرة. أما النقاد والباحثون ذوو النزعة البنائية الدينامية فلا يجدون هذه الفائدة، لأنه لم ينتقل من مرحلة الوصف والتحليل إلى مرحلة الشرح أو التفسير. بمعنى أنه لم يدمج العناصر البنائية للقصيدة في بنية الوسط الاجتماعي للشاعر. حقًا قصد حقيقة إلى تحقيق الخطوة الأولى من هدفه حين حدد العناصر البنائية، لكن لم يحدد البنيات الدالة في هذه العناصر من أجل الوصول إلى ما هو جوهري، أي اكتشاف طبيعة العلاقة بين القصيدة وبين رؤية العالم المتعلقة ببعض الجماعات الاجتماعية التي يرتبط بها الشاعر.

يتقدم الباحث من وحدات بنائية إلى وحدات بنائية أخرى أما عدّ هذه الوحدات مظاهر لعمليات بنائية واسعة، وعدّ مهمته تعيين دلالة هذه الوحدات في هذه العمليات البنائية الواسعة. فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في خطوات منهجه. وإن كان يحدثنا أحيانًا عن البعد الشخصي والثقافي وعن الطبيعة البدائية[٥١] التي تحيط بالشاعر إلا أنه يرى إلى حد بعيد عدّ التحليل البنائي الوصفي هو التفسير.

ويؤخذ على الباحث بوجه عام استعماله لعدد ضخم من المفاهيم غير المحددة الدلالة في سياق النص أو في هامشه. والقارئ لايعرف وهو يتابع تحليله لمعلقة إمرئ القيس ما المقصود بالوحدات التكوينية، والوحدات الأساسية، والوحدات البنائية، والجملة ذات البعد الواحد، والجملة متعددة الأبعاد. وعدم تحديد هذه المفاهيم أو غيرها من شأنه - كما ذكرنا في مواضع سابقة - أن يؤدي إلى خلط في الفكر وغموض وتشتت في البحث.

وثمة مأخذ آخر عليه هو اعتماده - في أحيان كثيرة - على افتراضات غير واضحة عند تحليله للقصيدة. نقصد هنا تلك الرسوم والدوائر والرموز والمثلثات التي تعقد التحليل بوجه عام، وتحول بين إبراز مقاصد الباحث إلى القارئ وتحجب عنه بعض دلالات النص. لقد بلغ عدد الرسوم ثلاثة، وعدد الجداول خمسة، وعدد الدوائر ثمان. وهذا يعني أن هذه الأداة تحتل مكانًا بارزًا في بحثه. إنه يعادل كل تحليل أو تفسير لبعض دلالات النص بمجموعة من الدوائر والجداول والمثلثات والرموز. ويعتقد أن ذلك وسيلة فعالة من وسائل التحليل العلمي للقصيدة. مع أن هذه الوسائل مضت به نحو نقيض التحليل العلمي الذي يتوخاه. لقد أراد أن يوضح لنا العناصر البنائية في القصيدة مستعينًا بهذه الأشكال الافتراضية الغامضة. بحيث فقد التحليل العلمي ميزة الوضوح التي تعد من أهم مميزاته. انظر مثلاً في حديثه عن الوحدات التكوينية للقصيدة. إنه يفسر هذه الوحدات بعدد من الرموز المغلقة، ويفسر البنيات المفتوحة بمجموعة من الدوائر المتداخلة وغير المتداخلة وتعليقاته واستنتاجاته في هذا الصدد ذات دلالة محصورة في بنائه العقلي وحده. وذلك من شأنه أن يفصل القارئ أو يباعد بينه وبين فكرة الباحث الحقيقية من ناحية وبين عالم النص من ناحية أخرى بحيث يصبح جانب من التحليل ضربًا من الأشكال والنماذج الافتراضية التي تفقد قيمتها بالنسبة لجميع العقول. وهذه القيمة جزء لايتجزأ من التحليل العلمي. والدليل على ذلك أن القارئ لا يعلم أين الحدود الفاصلة بين الأشكال الافتراضية وبين تفسيره لنص القصيدة.

وبدهي أن التعليل بالرسوم والمثلثات والدوائر لايتفق مع النزعة العلمية بل هو على النقيض من ذلك. لأن هذه الأداة تعتم التفسير ولاتضيئه. فضلاً عن أنها لم تضف إلى خطوات الباحث عنصرًا يساعد القارئ على المزيد من فهم نظرته إلى النص أو إلى عالم الشاعر. إن هذه الأداة تنم عن رغبة في الاستمساك بالدقة والموضوعية. لكنها في شكلها وموضوعها مضادة في الحقيقة لهذه الدقة وتلك الموضوعية. وقد كان باستطاعة الباحث أن يتخلص منها وبخاصة أنها لم تفد القارئ في شيء. بل عقدت أمامه مهمة استيعاب النص.

تلك بعض عيوب منهج أبي ديب، أوضحناها في جانبها التطبيقي وفي جانبها النظري. لكن هذه العيوب لاتنفي أنه باحث من الباحثين البنيويين المبرزين

راد إتجاها جديدًا في النقد العربي في عقد الثمانينيات. وحاول أن يعالج القصيدة الجاهلية معالجة بنيوية. فقدم لنا بحثه الذي يدور حول التحليل البنيوي للشعر الجاهلي، بعد أن كان هذا الشعر ينظر إليه نظرة تقليدية من حيث اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون. وهذه الحقيقة عذر لكل تقصير نعثر عليه في منهجه أو بحثه. لقد اقتحم الميدان بإصرار وصرامة. رغم اختلاط آثار النزعة البنائية الدينامية لديه بآثار النزعة البنائية الشكلية. غير أن هذا الخلط لا يجعلنا نذهب إلى القول بتعثر جهده. وإنما يجعلنا نؤكد أن الغموض الذي يهيمن على أغلب أجزاء بحثه يجعل القارئ يسيء الظن بالمنهج البنيوي وليس بالبحوث البنيوية كما أجريت فعلاً.

٨ - وأجرى عبد الله الغذامي دراسة في آثار الشاعر حمزة شحاته[٥٢] محاولاً أن يقرأ لنا نصوصه قراءة عصرية، معتمدًا في ذلك على مفاهيم وأساليب النقد التفكيكي التي تشرح النص لا لنقضه، ولكن لإعادة بنائه كي يصل من وراء ذلك إلى اكتشاف وجود جديد للنص[٥٣].

وهذا يدلنا - بغير شك - على أننا بصدد محاولة أخرى طليعية وحديثة من حيث المفاهيم والمعالجة المنهجية للنص، فالغذامي اقتحم - في منتصف الثمانينيات - ميدانًا جديدًا على نقدنا، ويعد التطبيق الذي أنجزه في هذه المدة من أسبق المحاولات في هذا الاتجاه، وأشدها حرصًا على الأخذ بالمفاهيم والمناهج النقدية الحديثة. الأمر الذي كان له أثره العميق في توجيه فكر عدد من الباحثين المتحمسين لاتجاهات النقد الغربي المعاصر، وهو ما لانستطيع إغفاله أو نكرانه، فالغذامي استطاع بحق أن يتجاوز كل التصورات والأسس التقليدية في دراسة أحد الشعراء العرب المعاصرين.

أراد الغذامي أن يقرأ شعر شحاته، فقصد إلى ذلك من ناحيتين: وصف وتحليل وحدات قصائده، إعادة صياغتها صياغة إنشائية، ولننظر في تصوراته النظرية وفي منهجه الذي طبقه على نصوص الشاعر، فالمنهج يطبع الموضوع بطابع خاص يلائمه، ومنطلقات الغذامي في هذا الصدد عديدة ومتنوعة أهمها: عدّ كل قراءة للنص عملية لتشريحه، وكل تشريح له هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص[٥٤]، وهذا التشريح في رأيه يبدأ من الكل إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، ويعاود تركيبها مرة أخرى كي يصل إلى كل عضوي حي لها[٥٥] وهذا الاتجاه - فيما يرى - عظيم القيمة لأنه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة له.

وهذه القراءة تتيح للقارئ أن يكتشف دلالات متفتحة في النص لا عن طريق المؤثرات الثقافية والحضارية المألوفة في مضمونه وبنائه، وإنما عن طريق التذوق الجمالي له. ويعد هذا التذوق فاعلية أساسية للقراءة التي تنطلق - من وجهة نظره - من حالة القارئ النفسية والثقافية ومن بعض الإيحاءات الاجتماعية من جهة ومن تنوع القراءة وتعددها في أوقات وحالات متغايرة[٥٦] من جهة أخرى وهذا السبيل في رأيه أفضل وسيلة للحكم على التذوق الجمالي، فهو يبعدنا عن الانطباعية الساذجة من ناحية ويجعلنا موضوعيين في موقفنا من النص من ناحية أخرى.

هذه الآراء النظرية وغيرها تدلنا على أن الغذامي انصرف عن مفاهيم وأساليب النقد العربي التقليدية، ومضى نحو مفاهيم وأسس النقد الغربي الحديثة. فهو على صلة بآراء بارت، وليتش، وياكبسون، وغيرهم من رواد هذا النقد، ويعرضها على القارئ في المئة صفحة الأولى من الدراسة، وأغلب هذه المفاهيم تبدو واضحة ودقيقة. وقلة منها تبدو غامضة وغير محددة الدلالة.

لقد حاول الناقد أن يقرأ نصوص شحاته في ضوء قواعد المنهج التفكيكي الذي يشرح النص من أجل إعادة بنائه، فاهتم بالنظر في تحليله إلى جمل مختلفة، وميزها حسب مستواها الفني، وقسمها إلى أربعة أصناف أهمها: الجملة الشعرية، وجملة القول الشعري، والجملة الإشارية، وصنف كل مجموعة من الجمل مع مماثلاتها في نصوص أخرى، ومن هذا التصنيف وذاك التقسيم استخرج من النصوص نصوصاً جديدة معداً أن تفكيك النص إلى جمل يجعلنا نفهم ونفسر حركة المبدع مع العالم وصلته به قبولاً أو رفضاً[٥٨] دون أن يوضح لنا في بحثه كيف يتم الربط بين تفكيك النص وبين الكشف عن موقف المبدع من العالم، بحيث يبدو لنا أنه ليس هناك تفاعل بين آرائه النظرية وبين خطواته المنهجية كما سنوضح فيما بعد.

ويرى الغذامي أن معالجته المنهجية تقترح لديه تحليلاً نقدياً علمياً لشرح أسباب ماهو جميل في ذوقنا، أو تقترح شرحاً علمياً يبرهن على صحة الحكم الجمالي، بناء على القياس النقدي للأحكام الجمالية[٥٩] ومما لاشك فيه أن في ذلك منطقاً - نظرياً موضوعياً - مهماً يوجه الناقد في قراءة نصوص شحاته توجيهاً رشيداً، ولكن العبرة دائماً بالتفاعل مع القول فهل أخذ فعلاً بهذا المنطلق، أو بعبارة أخرى هل قدم في بحثه تحليلاً

نقديًا علميًا لشرح العوامل الفنية في نصوص شحاته؟ وهل بدأ تحليله للنص - كما أشار في مدخل الدراسة - مع الكل إلى جزئياته، وأعاد تركيبها كي يصل إلى كل عضوي حي لها؟ الجواب كلا والدليل على ذلك يتضح أمامنا من النظر في خصائص منهجه من واقع خطواته لا واقع آرائه.

ولننظر بدقة كيف عالج إحدى قصائد الشاعر، وفي ذلك مثال كاف للدلالة على منهجه بوجه عام، لأنه لم يزد على أن فعل بنصوص كل قصيدة ما فعله بنصوص القصائد الأخرى، وقد اخترنا لهذا الغرض الفصل الرابع المسمى «انفجار الصمت» الذي يعالج فيه النص: «يا قلب مت ظمأ».

وها هي خطواته:

(أ) بدأ الناقد بعرض نص القصيدة.

(ب) ترك النص جانبًا وحدثنا عن عنوانه بنحو استغرق خمس صفحات من الدراسة، وحاول الربط بين بعض أجزاء من العنوان وبين بعض أجزاء من قصائد أخرى للشاعر.

(ج) تقدم إلى تناول ما أسماه «فضاء القصيدة» دون تحديد لمدلول هذا المصطلح موضحًا كيف أن الشاعر لا يعطي الكلمة معنى جديدًا وإنما يدخلها فحسب في سياق جديد (٦٠) وأن القصيدة تترك في عدة مدارات تتوسع فيها آماد فضائها.

وهذه المدارات هي:

١ - مدار الإجبار التجاوزي.

٢ - مدار الإجبار الركني.

٣ - مدار العودة للمنبع.

٤ - مدار الأثر.

ولا يحدد لنا في سياق النص أو في هامشه مدلول هذه المفاهيم، وفي المدار الأول يرصد بيانًا بأفعال القصيدة [٦١] من جهة، ويوضح كيف أن إحدى الكلمات تكاد أن تكون القصيدة كلها من جهة أخرى، وبعد ذلك يحدثنا عن بعض الأبيات ويبرز دلالة زمن أفعالها وتجاوزاتها المحدودة.

وفي المدار الثاني يتوقف عند بيت من القصيدة ويكشف عن اتفاق بعض كلماته في الوزن، وأخرى في الدلالة مع إبراز مكوناتها الصوتية والنبرية ثم يتناول بيتًا آخر موضحًا فيه إشاراته الأساسية.

وفي المدار الثالث يتناول بيتًا ثالثًا ويوضح كيف أنه يختلف عن سائر القصيدة من حيث علامات الاستفهام والإشارات المكررة[٦٢].

وفي المدار الرابع يحدثنا عما أسماه باسم تفريغ الكلمات من معانيها، إذ أن

الكلمات في رأيه إشارات وليست دوال على مدلولات، والقصيدة ليست معنى وإنما هي نص ذو إشارات تتحرك حسب سياق ينظمها بمحاور مطلقة (٦٣).

(د) بعد ذلك تبقى الخطوة الأخيرة وتتضمن إنجاز نتيجة أو خاتمة ذات طابع إنشائي وصفي تأتي على هذا النحو:

«الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة، والشعر ليس سوى بكاء فصيح، والبكاء ليس معنى، ولكنه أثر، كما أن الدموع ليست معنى وإنما أثر. فالشعر إذًا أثر لا معنى (٦٤).»

تلك هي الخطوات الأربع في بحث الغذامي في معالجة قصائد شحاته، ومما لاشك فيه أن حديثه عن عنوان قصيدة، وعن مداراتها، ومحاولة الربط بين بعض وحداتها وبين وحدات في قصائد أخرى، وعدّ القصيدة نصًا ذا إشارات تتحرك وفق سياق ينظمها بمحاور معينة، وخطوات ومفاهيم جديدة وحديثة: لكن الناقد لم يعتن بالإبانة عن كيفية الاستفادة منها في قراءة نصوص الشاعر.

من خلال تلك الخطوات إلى جانب خطواته السابق عرضها نستدل منها على الخصائص العامة لمنهجه، الذي لايختلف كثيرًا عن موقف النزعة التحليلة الشكلية، فهو يؤمن بأن الطريق إلى معرفة جماليات النص لايكون إلا بتحليلها، أضف إلى ذلك أنه لا يقدم لنا تفسيرًا لهذه الجماليات، فما هو هذا المنهج إذًا؟

هو منهج تحليلي انطباعي ذو نزعة شكلية تجزيئية . فالناقد يحاول إعادة تشكيل بناء النص في ضوء تحليله إلى وحدات (جمل أو بيت أو بيتين) ويصنف هذه الوحدات حسب مستواها الفني، ويربط هذه الوحدات بما يشابهها من نصوص أخرى. ليصل في النهاية إلى نص جديد. فالاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يعالج النص عن طريق الربط بين بعض أجزائه بأجزاء أخرى في نص آخر. والنظر إلى مفردات النص لا بعدّها مفردات ذات معنى محدد وإنما بعدّها علامات أو إشارات تتحرك داخل سياق حر.

وعلى هذا الأساس نفهم أنه يركز اهتمامه بالنص على بعض الجمل أو الأبيات دون أن يربطها بالكل (القصيدة) الذي وعد به في بداية الدراسة. وهذا من شأنه أن يجزئ النص إلى وحدات معزولة عن مجمل عناصره.ومن شأنه أيضًا أن يعدّ النص مجموعة علامات أو إشارات شكلية تنزع عنه كافة مشخصاته الحضارية والثقافية، وتلغي موقف مبدعه من العالم.

هل حقق بذلك ما ينشده الناقد من تحليل نقدي علمي لشرح أسباب الجمال في نصوص الشاعر؟ كلا فالتحليل الذي أنجزه للنصوص لايجاوز حدود الوصف والانطباع. أو تجمع الوحدات اللغوية المتشابهة في النصوص في مجموعات، أما ما وراء هذه الوحدات المتشابهة. أما تفسيرها أو شرحها، كيف تحدث على هذا النحو في نصوص شحاته. فهذا ما لم يتقدم إليه الناقد. أضف إلى ذلك أن ملاحظاته على النصوص لم تكن من قبيل الملاحظات المنظمة، وإنما من قبيل التأملات العابرة، والدليل على ذلك أنه لم يخرج من قراءاته للنصوص بعدد من الفروض، يحاول اختبارها بمعنى من المعاني.

وهذا يجعلنا نذهب إلى القول إن التحليل الذي قدمه يمكن أن يفيد النقاد أو الباحثين ذوي النزعة الانطباعية الشكلية، أو النزعة التفكيكية أما الباحثون والنقاد ذوو النزعة العلمية التفسيرية فلا يجدون هذه الفائدة. ومن الحق أن يقال إن الغذامي لم يدع أنه ذو نزعة علمية ولكنه مع ذلك وعدنا بأن يقدم لنا تحليلاً نقدياً علمياً لشرح جماليات نصوص شحاتة. فأحال هذا النقد إلى وظيفة تحليلية وجعل كل ظاهرة نصية نريد أن نجعل منها موضوعاً للنقد العلمي أن نخضعها للتحليل دون التفسير.

لقد عني الناقد كل العناية بالإبانة عن تحليل بعض وحدات النص، كما حدد بدقة كيفية الربط بين هذه الوحدات وبين بعض الوحدات في نص آخر وتجميع الوحدات المتشابهة، وصبغ تحليله بصبغة إنشائية انطباعية. كما حدد أيضاً عدداً من المفاهيم الأساسية في مضمار النقد التفكيكي. ومن هنا قلنا إن بحثه يروق للنقاد ذوي النزعة التفكيكية أو النزعة الشكلية. فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهجه في معالجة قصائد شحاته، قلنا إنه ضرب من الشكلية التجزيئية والانطباعية الوصفية. فهناك اهتمام بالغ بتفكيك بناء القصيدة إلى وحدات أو جمل من منظور لغوي شكلي. ومهمة هذه الوحدات أو الجمل في القصيدة أن تبرز النزعة الشكلية التجزيئية. فوراء تحديدها وربطها بغيرها من وحدات في قصيدة أخرى فلسفة لا تأخذ بمنطق النص [٦٥] من حيث دلالاته ومستوياته المختلفة. دون أن نعرف ماهي مبررات هذا المنطق عند الغذامي أو عند الناقد الغربي الذي تبنى مفاهيمه وآراءه.

ومن الجلي أن هذا المنهج يستند إلى نزعة شكلية تجزيئية تفتت وحدة النص

وتماسكه، وهذا يبدو واضحًا في مظاهر متعددة منها تقسيمه نصوص شحاته إلى جمل ومنها أيضًا عدّ القصيدة مجموعة إشارات أو علامات خالية من كل دلالة إنسانية أو حضارية. وهذه النزعة شبيهة جدًا بالنزعة الشكلية الآلية التي تحيل دينامكية النص إلى أشياء ذات خصائص تفردها بعضها عن بعض. ومما لاشك فيه أن خطوة التصنيف في منهج الناقد نتيجة منطقية لهذه النزعة. فهو يحلل ويعزل الوحدات أو الجمل ليجد أمامه مجموعة من الجزئيات. فهو يميل إلى عدّ هذا التصنيف وذاك التحليل وسيلة إلى التفسير أو الشرح الذي ينشده. في حين أن تصنيف وحدات النص وتحليله ليس سوى مرحلة أولية في هذا التفسير أو الشرح لأنه لايقدم لنا سوى وصف لمجاميع من الجزئيات.

وعلى هذا الأساس نفهم أن الغذامي قد تورط في مأزق النظرة الجزئية لنصوص شحاته، من أجل بلوغ هدفه في تطبيق مفاهيم وأسس النقد التفكيكي التي تعامل معها بعدّها تصورات وأساليب يقينية راسخة تحتاج إلى نقاش أو تطويع أو تعديل.

وماذا نستخلص من منهج هذه الدراسة إذن؟ نستخلص أن نصوص شحاته أجزاء ونحن هنا بإزاء بعضها. وتمتاز هذه الأجزاء بمجموعة من المظاهر الشكلية يمكن أن نجمعها تحت تصنيفات معينة. وفي ضوء ماينشده الناقد من قراءة نصوص شحاته تكون بهذا الشكل قد حققت مايرجى من القراءة التفكيكية، لأن تفتيت النص إلى وحدات صغرى هو أبرز مميزات هذه القراءة. والتحليل الوصفي هنا يعيننا على تحقيق ذلك، لأنه يمكننا من تصنيف هذه الوحدات. وقد قصد الناقد فعلاً إلى هذا التفتيت وذاك التصنيف في معالجة نصوص الشاعر.

ومن الجلي أن هذا الموقف يدل على أن صاحبه من ذوي النزعة الثباتية التحليلية في تعامله مع النص. وهذه النزعة هدفها يتلخص في تجزيء النص إلى وحدات وتصنيف هذه الوحدات إلى مجموعات. ويكون ذلك بالتقدم من جزئيات النص إلى جزئيات نص آخر. أما النظرة لهذه الجزئيات النصية على أنها مظاهر دينامية داخل بنية كلية متكاملة (بنية القصيدة)، وعدّ مهمة القراءة النقدية تفسير هذه الجزئيات بتعيين دلالاتها في ذلك كل الذي نسميه قصيدة أو نصًا فذلك شيء آخر لاسبيل إلى العثور عليه في قراءة الغذامي للنص، الذي رسم له في بنائه الذهني صورة خاصة جعلته لا يقرأ من خلالها

سوى مستوى واحد هو المستوى اللغوي والشكلي فحسب، أما المستويات الأخرى للنص (كالمستوى النفسي، والاجتماعي، والثقافي، ... إلخ) فهذا شيء غير قائم في قراءاته.

وعلى هذا الأساس نفهم أن القراءة التي انجزها لنا الناقد في نصوص شحاته تعد قراءة ناقصة وغير متكاملة. لأنها تأسست على النظر في مستوى واحد للنص، وتركت جانبًا المستويات الأخرى. والقراءة ذات المستوى الواحد أو الوحيدة الجانب تعد عملاً مبسطًا تبسيطًا مخلاً بطبيعة النص التي تتطلب قراءة مستوياته المختلفة. فعن طريق هذه القراءة نتحاشى التورط في مأزق النظر إلى النص من خلال بعد أو مستوى واحد. وهذا أحد الأسباب المهمة في وجوب تخصيص مفاهيم وأساليب أخرى إلى جانب مفاهيم وأساليب القراءة التفكيكية التي تبناها الغذامي في قراءة نصوص شحاته. حتى يكتشف مستوياتها الأخرى، التي تعد بمثابة وحدة دينامية متكاملة تتخللها التفاعلات فيما بينها، ومع ذلك فإننا لانستطيع أن ننكر دور القراءة اللغوية الشكلية ذات المستوى أو البعد الواحد في تقديم تقسيمات وتشكيلات جديدة بلغة تنهض على أساس الإنشاء والانطباع والوصف، وتجعل ماهو جوهري في النص ثانويًا وماهو ثانوي جوهريًا. كالحديث عن عنوانه بصورة مسهبة، وتناول جملة أو جملتين منه وجعلها محور اهتمام الناقد، وترك النص نفسه جانبًا.

ومما لاشك فيه أن عدّ هدف القراءة النقدية إعادة إنشاء بناء النص بلغة أدبية تعتمد على الانطباع والوصف، هدف حديث يجعلنا ننظر إلى النص الذي نجعل منه موضوعًا للقراءة، نظرة جديدة دائمًا ولكن هذه القراءة الجديدة أو الحديثة تبدو في معظم الأحيان للقارئ أنها لاترمي إلا إلى إبراز دور الجديد أو الحديث لذاته. أو بعبارة أخرى تجعل مهمة القراءة النقدية قراءة من أجل النقد والإبانة عن وظيفته الجديدة، لا قراءة من أجل الحياة الثقافية العامة، لأنها لاتخاطب القارئ العام أو غير المتخصص، ولاتساعده في اكتشاف دلالات جديدة، أو تقربه من عالم النص الأصلي، لأن لغة الناقد الجديدة قد غطت على لغة النص الأصلية. وطمست معالمه الأساسية وشتت أبعاده المختلفة. تحت شعار التمسك بالجديد والحديث ومواكبة اتجاهات العصر. لا لضرورة علمية أو فنية اقتضتها نصوص شحاته.

ولكن لأن الناقد لم يعد يقبل بالوقوف أمام النص كمتفرج، بعد أن خطا عقل

الإنسان وخياله خطى واسعة إلى الأمام كي يغزو النص من أعماقه ويعيد تشكيله (٦٦) والمقصود هنا ليس عقل الإنسان العربي وإنما عقل الإنسان الغربي الذي ابتكر هذه المفاهيم وتلك الأساليب استجابة لفلسفة عصر مابعد الحداثة. ونحن نقلناها عن هذه الفلسفة من أجل الارتباط بفكر ذلك العصر وفرضها على أدبنا ومجال بيئته الحضارية والثقافية لا لشيء نابع من خصائص الأدب أو من خصائص واقعه وإنما من أجل الاستمساك باتجاهات الفكر في واقع المجتمعات الغربية. ونهمل الاستمساك بالروح العلمية في معالجة البحوث الأدبية أو النقدية، التي يعد إهمالها في أي ميدان من ميادين البحث ضربًا من التقهقر إلى مرحلة البحث غير المنظم، لنعبر عن ثقافة مجتمع تجاوز مرحلة الحداثة وبلغ ذروة التقدم الصناعي أو مابعد الصناعي وسئم مثقفوه من دور العقل والنظام والدقة، واضطروا أن يعبروا عن هذا السأم في مجال الفكر النقدي الفلسفي في صورة دعوة ضد العقل والعقلانية كرد فعل ضد عصر الحداثة أو عصر بناء العقل الموضوعي. ونحن لسنا في حاجة إلى أن يعيش نقادنا هذه المرحلة ويهملوا دور العقل الموضوعي والأساليب والمفاهيم العلمية داخل مجتمعنا الذي لم يعش بعد مرحلة الحداثة حتى نفكر في استخدام مفاهيم وأساليب مابعد الحداثة. يلزمنا أن ننمي في عقولنا ونحن نعالج البحث الأدبي أوالنقدي الروح العلمية وأسس العقل الموضوعية كيلا نغترب باسم مواكبة ثقافة مرحلة مازلنا لم نعشها بمعنى من المعاني. فعلاج ظواهرنا الأدبية والثقافية في ضوء هذه الروح وتلك الأسس الأسس يساهم بلا شك في إعطاء عقولنا دفعة تطور تسمح لنا أن نتناول الموضوعات بشيء من الدقة والموضوعية والحذر. انطلاقًا من الحقيقة القائلة: إن العلم هو السبيل الأمثل لبناء الفكر ومعالجة القضايا داخل مجتمع مثقل بمشكلات التخلف التي تواجه كافة مجتمعات العالم الثالث.

وعلى هذا الأساس نفهم أنه يجب ألا نطبق مفاهيم وأساليب التفكيك تطبيقًا حرفيًا. خاصة وأن نصوص شحاته نصوص ذات أبنية فنية غير معقدة وغير رمزية ولا تتضمن نمطًا من النزعات الميتافيزيقية أو السريالية أو العبثية. وهذا يعني أن خصائص هذه النصوص لاتحتاج في قراءتها إلى هذه المفاهيم وتلك الأساليب. وبناء على هذا لانجد مبررًا موضوعيًا لإحالة النص إلى مجموعة إشارات أو علامات خالية من كل دلالة إنسانية أو حضارية، أو إلى مجموعة أجزاء تجعلنا

نجد أنفسنا في النهاية أمام مجاميع من الأجزاء، أو إلى صبغ بحث الناقد بصبغة إنشائية انطباعية لاصبغة علمية. فندمر وحدة تماسك النص، وندمر دور العقل الموضوعي في قراءة النص. فإذا تساءلنا ما المبررات العقلية وراء ذلك كله لانجد جوابًا شافيًا لها في الدراسة.

ولنا بعد ذلك أن نستدل على ماوراء هذا الاتجاه عند الناقد ونجيب عن السؤال: ما دلالة هذا الاتجاه عنده، الجواب أن محاولته جديدة وحديثة بالمعنى الضيق أو الواسع لكلمتي جديد وحديث. وإن الارتباط بفلسفة مابعد الحداثة في النقد الغربي أمر ضروري لدراسة الأدب العربي حتى يتغير النقد عندنا مثلما تغير النقد الغربي. ولعل هذا الأمر هو الذي جعل الناقد يعالج نصوص شحاته بآراء راسخة لديه استمدها من آراء بارت وليتش وياكبسون وغيرهم من النقاد، دون أن يناقشها أو ينقدها أو يتأملها، مما صبغ تحليله لنصوص شحاته بطابع التبرير لا التجريب، وجعل اهتمامه بهذه النصوص منصرفًا إلى ما تكشف عنه من توافق مع هذه الآراء. ولما كانت الآراء النظرية عنده راسخة وسابقة على دراسة النصوص فقد تعسف في جعل نصوص شحاته مجموعة أجزاء أو مجموعة علامات إلى درجة تقلل من قيمة قراءته النقدية لهذه النصوص.

٩- أما محمد عبد المطلب فقداهتم بقراءة نماذج من الشعر العربي الحديث[٦٧] قراءة تجعلنا نتساءل: مامنهجه في هذه الدراسة؟ أما الجواب عن هذا السؤال فيفرض علينا الوقوف على بعض نماذجه وتطبيقاته، وليكن النموذج الذي يعالج فيه ديوان الشاعر احمد سويلم. وهو يبدأه بالحديث عن كيفية إنتاج المعنى اللغوي وعلاقته بصيغة النفي والإثبات. وطبيعة اتصاله بالمبدع وكيف أن قصائد الشاعر تتسلط على تركيبها اللغوي صيغة النفي.

والباحث يرى في ديوان سويلم وثيقة قابلة للاختبار بما فيه من طاقة شعرية حداثية صالحة لإجراءات التحليل الأسلوبي في منطقة من أخصب المناطق الشعرية هي منطقة النفي[٦٨] كما يقول والاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يحلل ظاهرة «صيغة النفي في ديوان الشاعر عن طريق المنهج الإحصائي، وإذا سألناه لماذا هذا المنهج دون سواه؟ قال لأنه «وسيلة فعالة في تقديم الخطاب تجريدًا» ولكن لماذا يريد أن يكون الخطاب تجريدًا؟ لانجد جوابًا شافيًا لهذا السؤال، سوى بعض التبريرات غير المقنعة للعقل الموضوعي، كالقول مثلاً للإتاحة «للمتلقي إدراك بعده الكمي» ولماذا البعد الكمي؟ الجواب «تمهيدًا للانتقال إلى

البعد الكيفي[69] وهذا البعد وهو المهم للقارئ لم تحاول الدراسة إبرازه أو التعرض له كما وعدت القارئ.

والمنهج الكمي - كما هو معروف - أحد المناهج الشائعة في العلوم الإنسانية والتجريبية خاصة، ظهر في أساسه ليصبغ مناهج هذه العلوم بالصبغة العلمية الموضوعية التي تتفق وظواهر هذا المجال. فهل هذا المنهج (الكمي) ضرورة بالنسبة للباحث؟ أو بعبارة أخرى. هل هناك مبررات نابعة من داخل البناء الفني لنصوص الشاعر؟ مبررات نابعة من النزعات النقدية الحداثية؟ أو لإعطاء الدراسة صبغة علمية بمعنى ما من المعاني؟ حقًا إن هذه الصبغة قائمة وموجودة فعلاً في معظم جوانب الدراسة، لكنها جاءت نتيجة انعكاس معرفي لهذه النزعات على عقل الباحث وليس نتيجة انبثاق فني نابع من نصوص الشاعر أو نظرته للعالم. إنه يرى النصوص بمنظار تلك النزعات ويحكم بمعاييرها الخاصة فتفقد نصوص الشاعر أسسها الفنية ورؤيتها الخاصة للإنسان والعالم وتصبح انعكاسات للنزعات الحداثية لا انعكاسًا لفن الشاعر نفسه. يقول الناقد: «يضم ديوان أحمد سويلم ثمانية عشر نصًا تحتوي على تسعمئة وتسعة أسطر. بمعدل تردد يبلغ خمسين سطرًا للنص الواحد تقريبًا.

وداخل هذا التجريد الكمي تتعامل الصياغة مع بنية النفي المباشر مئة وخمسة وأربعين مرة. قد توزعت البنى على الأدوات التالية:

(لا) ثمانون مرة.

(لم) ثلاث وعشرون مرة.

(لن) عشرون مرة.

(ما) ثماني عشرة مرة.

(ليس) أربع مرات.

ويضيف قائلاً: «أما بالنسبة لمنطقة عمل الأدوات فإنها تأتي على النحو التالي:

التسلط على الفعل المضارع: تسع وتسعون مرة.

التسلط على الفعل الماضي: تسع عشرة مرة.

التسلط على الاسم: خمس وعشرون مرة.

التسلط على الحرف: مرتان[70].

يدل هذا النص على تركيز اهتمام الناقد على الظواهر الكمية في آثار الشاعر وهذا الاهتمام يدفعه إلى محاولة صياغة النص صياغة رياضية دقيقة لكنه

لم يبين لنا علة هذه الصياغة وكيف نستفيد منها للوصول إلى اكتشاف القيم الجمالية والدلالة الواسعة في نصوص الشاعر. نحن نتساءل: ماقيمة هذا كله في إبراز هذه القيم وتلك الدلالات وتفسير بعدها الإنساني والثقافي أو الحضاري. ماالذي يمكن أن يفيد القارئ حين يقرأ للشاعر نصًا يقول فيه:

إني حملت في يدي موتي... وانطلقت
أعشق وجهك الذي استوى على سارية الجراح
لم يقبل السقوط مرة في ألم النواح
ولم اتكئ على جناح موجةمعربدة
ولم أصد محارة فارغة من شاطئ الأوجاع
ولم أذب كالملح في أي مياه راكدة (...) [٧١]

فيصرف النظر عن دلالته الجمالية وعن العالم الذي يشكل هذه الدلالة ويشكل أبعادها الإنسانية والثقافية ويتحدث عن عدد مرات استعمال الفعل المضارع وصيغة النفي وصيغة الإثبات. والبحث في هذه الصيغ أو في هذه الأفعال ليس سوى معالجة جزئية تحيل القصيدة إلى أجزاء وهي ليست سوى كل متـرابط مع ذاته لايمكن فصل أجزائه بعضها عن بعض لأن ذلك يفتت وحدة خيوط البناء وخيوط المضمون بصورة مباشرة. ودليل ذلك أن الدراسة لاتذكر من النص سوى بعض المقاطع التي لاتبحث فيها إلا عن «سيطرة زمن معين دون آخر» أو أدوات النفي أو كيف أن «ما» تؤدي دورها المكثف في لحظة تتشابك بواعث الخوف باليأس. كما في قصيدة ثرثرة [٧٢].

ويلاحظ الناقد أن التعامل المكثف مع أدوات النفي في النماذج التي تناولها «قد أخذ طابعًا كليًا له خصوصيته حيث جاء على نمط رأسي بهدف تحويل الشعرية في منطقة السلب «إلى دفقات متتابعة، تلاحق بعضها مجددة مهمة مايسبقها من ناحية ومؤكدة لها من ناحية أخرى [٧٣] وهذه الملاحظة رغم طرافتها تحيل مهمة الباحث إلى مهمة نحوية وتجريدية، فلا تميز بين قصيدة وأخرى من حيث الدلالة الجمالية ومن حيث نظرة الشاعر للعالم فهي قد تساوت في نظر الباحث أو الناقد ناهيك عن الغموض الذي يسيطر على أغلب أجزاء الدراسة الذي يتنافى مع الصبغة العلمية التي تود أن تحققها الدراسة. نذكر على سبيل المثال التعليق على قصيدة «حكايات وادي عبقر» حيث يقول: «وطبيعة الاختيار المنوط بالمفردات قد اتكأت على دال بالغ التأثير (العينين) بوصفه حاملاً بالقوة لإمكانات اللغة على مستوى التواصل وعلى مستوى الخلق والابداع. وبوصفه

وسيلة إدراك العالم إدراكًا شموليًا. ومن ثم فإن للدال حضورًا واضحًا في الديوان حتى بلغ حقله ثمانية وثمانين دالاً تجمع بين العين ومايتصل بها. وبهذه المكانة الكمية الكيفية جاء في السطر الرابع خاشعًا لسطوة أداة النفي (لا) ورغم فقدها لوظيفتها النحوية لدخول حرف الجر عليها، فإنها حافظت على أداء مهمتها الدلالية المحددة لتعلن عجز اللغة عجزًا مطلقًا إذا غاب عنها عنصرها الفاعل.. إلخ [٧٤].

وعلى هذا الأساس واصلت الدراسة معالجتها لنصوص الشاعر. أما نتائجها فقد جاءت على هذا النحو:

إن هذه المتابعة لتحويلات بنية النفي في ديوان «الشوق في مدائن العشق» ليست دراسة في الديوان بقدر ماكان الديوان منطلقة اختبار صالحة لها. وجاءت الصلاحية من كون البنية أداة شعرية أساسية وظفها أحمد سويلم توظيفًا نموذجيًا، وحقق بها أمرين معًا. الأول: الربط بين الجانب المحسوس من صياغته، والجانب الداخلي لحركته الذهنية. الثاني: أنه شكل من خلالها صياغة شعرية تنتمي إليه وتنم عنه بتعامله مع أدوات النفي في حدودها المعجمية الضيقة وصولاً إلى دورها السياقي. مرورًا بتحويلاتها الداخلية والخارجية ووقوفًا عند البدائل التي تؤدي وظيفتها أداء مبهرًا[٧٥].

هكذا يصل الناقد إلى أن الشاعر استطاع أن يوظف أدوات النفي توظيفًا غير التوظف المعجمي، وأن هذا التوظيف جعل أدوات النفي تصل إلى دور سياقي دون أن نعلم شيئًا عن علاقة صيغة النفي بدلالة النص الجمالية وأبعادها الثقافية والإنسانية وكأن توظيف صيغة النفي على هذا النحو يكفي ويغني القارئ عن اكتشاف المعنى أو الدلالة العامة للنص والوقوف على أسراره الجمالية والإنسانية. لقد استحال عالم النص ـ في ضوء هذا المنهج ـ إلى مجرد صيغ تتكرر على نحو كمي دون أن تصل إلى دلالة فعالة لشمولية النص، الذي فتتته الدراسة من خلال توقفها عند صيغة النفي «لا» و «لم» و «لن» وقامت بعملية عزل أجزائه وعناصره عن بعضها، ومبدأ العزل التجريبي الذي اعتمدت عليه الدراسة يستعمله الباحث أساسًا في مجال العلوم الطبيعية أو التجريبية من أجل الوصول إلى القانون الذي يحكم الظاهرة الطبيعية أو التجريبية. وهذه الأخيرة لا تتفق وخصائص الظاهرة النصيّة الشعريّة، على الرغم من أن الدراسة لم تحقق بمعنى من المعاني اكتشاف القانون الذي يحكم صيغ النفي في النص الشعري

عند سويلم. هذا بجانب أن المنهج الكمي الذي اعتمدت عليه الدراسة لم يكن سوى مرحلة تجاوز مرحلة الوصف. إذ أننا لا نعرف السبب الذي من أجله تكررت صيغ النفي وتكررت صيغ الأفعال المضارعة أو الماضية على نحو معين في النص. وهذا يعني أن الدراسة ينقصها التفسير الذي هو غاية العلم أو المنهج العلمي الذي تود أن تطبقه على ديوان سويلم، الذي نظرت إليه نظرة وحيدة الجانب - نظرة نحوية - معزولة عن مجمل بنائه العام وهذا يعني أن ذلك الاتجاه لا يأخذ بمبدأ تكامل النص ولا ينظر، إليه باعتباره كلاً ديناميًا. فعناصره المتعددة تؤكد لنا عملية التفاعل الدينامي من جهة والتساند الوظيفي من جهة أخرى(٧٦).

وإذ نحن تساءلنا: أفلا نلمس في هذا المبدأ - أعني مبدأ عزل وحدات وعناصر النص عن بعضها - عيبًا شائعًا، إذا نحن ألقينا هذا السؤال فالجواب على ذلك أن هذا العيب قائم حقيقة. ويتمثل في أننا هنا بصدد تحطيم لوحدة النص الشعري، وبصدد دراسة لا تقيم لطبيعته وزنًا. لأن النص الأدبي ذو طبيعة مركبة ومتشابكة وذات جوانب وأبعاد متعددة والوقوف على بعد واحد كالبعد اللغوي أو النحوي، يعد نظرة وحيدة الجانب تتنافى وخصائص النص وتتنافى مع النظرة العلمية التي تود أن تحققها الدراسة.

والمنهج الكمي الذي اعتمدت عليه الدراسة طريق يوصلنا إلى إطلاق التعميمات وإلى التصنيف الذي يقوم بعملية وصف علمي دقيق ومنظم للتواتر القائم في شعر سويلم من حيث استعمال صيغ النفي. ولكن التصنيف كما ذكرنا من قبل يعد مرحلة تجاوز مرحلة التفسير(٧٧) ذلك لأنه يبحث عن كيفية جمع المادة الشعرية وتبويبها، وكيفية كشف النمط، الذي تترابط فيه ترابطًا كميًا. والباحث حاول التوصل إلى التواتر القائم بين العلاقات النحوية لصيغ النفي وبين سائر نصوص ديوان الشاعر. والأسلوب الإحصائي أو الكمي الذي اعتمد عليه عبد المطلب يعجز عن إيجاد جواب للسؤال: ما السبب في أن سويلم استعان بصيغ النفي في أغلب نصوص ديوانه؟ والسبب في العجز عن وجود جواب لهذا السؤال يرجع إلى أن الباحث لا يهتم بالتفسير ويبحث عن كيفية ربط المجال النحوي بنمط النصوص التي تترابط معه ترابطًا كميًا.

إن محاولة عبد المطلب رغم فائدتها للنقاد أصحاب النزعة الأسلوبية بصورة مباشرة إلا أن خطواتها بمعنى ما ليست علمية لسببين:

الأول: اعتمادها على نظرة وحيدة الجانب للنص الشعري، والثاني: إهمالها

مبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن دلالة ذلك النص. والدراسة الأدبية أو النقدية تعدّ من وجهة نظرنا من أكثر الميادين التي تبدو في حاجة إلى موقف تكاملي(٧٨) بينها وبين العلوم الإنسانية، من أجل اكتشاف مختلف دلالات النص الأدبي واكتشاف علل ظهور واختفاء بعض الظواهر الأسلوبية أو الفنية.

اهتم عبد المطلب ببنية النفي في ديوان سويلم، واعتمد في تناول هذه البنية على الإحصاء والتحليل الجزئي. ومحاولته في هذا الصدد تتلخص نتيجتها في أن هذا الشاعر قد استعمل أداة النفي غير الاستعمال المعجمي المألوف. ومنهجه في هذا السبيل جعله ينظر إلى نصوص الشاعر لا على أنها نصوص فنية ولكن على أنها وثائق معرفية لغويّة، تتيح له فرصة اختبار عدد من الأفكار النحوية. إنه يبحث في ظاهرة تكرار صيغ النفي في نصوص الشاعر. وقد اقتضاه الاهتمام بهذا الموضوع أن يقضي على دلالة النص وعلى وحدة تماسكه البنائي. فأحاله إلى مجرد مجموعة أجزاء بنائية نحوية، خالية من المعاني والترابط مع مجمل بنية النص. ولهذا تقل الثقة بالدراسة ويساء الظن بالأسلوب الإحصائي والتحليل التجزيئي حين يبحث في الظواهر الأسلوبية في النصوص الشعرية، نظرًا لأن الناقد عدّ النص مجموعة أجزاء ممثلة في بنيات النفي اللغوية. ونظر في وظيفة كل جزء على حده دون أن يدرك دلالة هذا الجزء في الكل الدينامي الذي نسميه قصيدة أو نصًا شعريًا. ومنذ البداية وهو منصرف إلى إبراز أداة النفي وتحديدها تحديدًا كميًا دون أن يربط بين ما هو كمي وبين ما هو كيفي في نصوص الشاعر. أين القصيدة؟ أين الدلالات والبناء العام الذي يحكمها؟ إذا ألقينا هذا السؤال لا نجد له جوابًا شافيًا في الدراسة. والقصيدة ككل أثر أدبي تحمل في ثناياها بناء كليًّا متماسكًا على علاقة معينة بعدة دلالات. إذ هي ليست مجرد عدد من الأجزاء نسميها صيغ النفي تبدو في حالة عزلة عن هذا البناء وتلك الدلالات. لأنه ليس لها وجود إلا من خلالهما معًا. هذا التصور لم يدر بخلد الناقد مما أدى إلى الإخلال بالنتيجة العلميّة التي كان ينشدها للدراسة.

وإن منهجه يسير منذ البداية نحو نزعة تجزيئية في معالجة النص؛ وهذا هو السبب الذي جعل خطواته في هذا السبيل معيبه. وأوضح آثار ذلك أنه يفتت وحدة بناء النص ويشتت دلالاته من أجل الكشف عن القواعد التي تحكم ظاهرة تكرار بنية النفي في القصيدة.

والحقيقة أننا لو تساءلنا: أترانا نزداد علمًا بدلالات القصيدة أو بخصائصها البنائية حين نعلم أن الشاعر قد استعمل في بنية القصيدة بنية النفي استعمالاً غير مألوف؟ أو بعبارة أخرى أترانا نقترب من الخصائص الجمالية أو الدلالية حين يحيط الناقد علمًا بذلك؟ كلا لأن النزعة التجزيئية التي اعتمد عليها لم تنهض على أساس منهج تكاملي يسلم بأن أخص خصائص القصيدة أنها كل متكامل وليس مجموعة أجزاء. لم يحسب الناقد حساب هذه الخاصية، وتورط في المأزق الذي يتورط فيه كثير من الأسلوبيين الذين يتبنون هذه النزعة التي نعتقد أنها غير ملائمة لطبيعة النص الشعري أو الأدبي بوجه عام. نظرًا لأنها تخطو خطوات مفتعلة في معالجة النص. ويبدو هذا بوضوح حين يتقدم الناقد نحو تناوله النص من جزء إلى جزء دون أن ينظر إلى الكل البنائي أو الدلالي قبل أن يتقدم إلى هذا الجزء الذي نسميه بنية النفي، فلم يحاول الناقد أن يكون فكرة عامة عن دلالة وبناء النص أولاً ثم يتقدم إلى الجزء ثانيًا أو بعبارة أخرى لم يبحث في علاقة بنية النفي بمجمل بناء ودلالة القصيدة. فهو لم يزد على أن جزأ النص إلى وحدات ذات دلالة إحصائية ونحوية في معالجته لديوان الشاعر.

والاتجاه العام لديه يدل على أنه يتناول النص الشعري في ضوء نزعة تحليل النص إلى وثيقة معرفية نحوية، خالية من الدلالات أو الرؤية الإنسانية. وهذا هو السبب الذي من أجله فشل الناقد في الاقتراب من جوهر النص. من حيث هو نص فني ذو سمة كليّة ديناميّة وهو نفس السبب الذي من أجله يسيطر على الأذهان سوء الظن بالمنهج الأسلوبي. لاسيما إذا تناول موضوع النص الشعري على ضوء نزعة عقلية ذات فلسفة تجزيئية.

وإذا تساءلنا: ومن أين للناقد هذه الفلسفة؟ كان لزامًا علينا أن نتبين مفهومه للنص الشعري ومفهومه للمنهج الذي يعالج به ذلك النص. فأما عن الأول فهو يفهمه على أنه مجموعة أجزاء نحوية ليست على علاقة دالة بمجمل بناء ومعاني النص. وأما عن الثاني فهو يفهمه على أنه أسلوب كمي يبحث في تكرار الظواهر النحوية وليس على علاقة بالمنهج الكيفي. وقد كان باستطاعته أن يصحح بعض أخطاء منهجه لو أنه اهتم بالبحث في العلاقة بين أجزاء بنية النفي وبين الكل الدينامي للقصيدة.

وبهذا ينتهي العرض الذي نحن بصدده. حرصنا أن نعطي من خلاله فكرة عن السمات المنهجية لبعض البحوث الشائعة في مجال النقد البنيوي والنقد التفكيكي.

وفي هذه الحدود نعتقد أن العرض يفي بالغرض المقصود منه. وبإمكان القارئ على هذا الأساس أن يعرف الخطوط العامة لمناهج البحوث السابقة. ومن خلال هذا العرض نستنتج أن هناك باحثين يعتمدون على الوصف والإنطباعية في معالجة البحوث العلمية في مجال الأدب. وأن مناهج بعض الباحثين تعاني من اضطراب أو قصور في المفاهيم الرئيسية للمنهج العلمي. وأن الحاجة ماسة للباحثين الذين يتبنون مفاهيم التفكيك للإرتباط بواقعنا الأدبي والثقافي من ناحية والارتباط بأحد الأطر المنهجية العلمية من ناحية أخرى والباحث العلمي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة شخص يملك إطارًا منهجيًا موضوعيًا يستطيع عن طريقه أن يعالج موضوعًا أدبيًا أو إنسانيًا أو فلسفيًا في ظل مجموعة من المعايير الموضوعية المحددة.

لقد نظرنا في مناهج الباحثين التي تعتمد على منهج التحليل البنائي أو الوصفي وبينا إلى أي مدى يعاني هذا المنهج - رغم طابعه الموضوعي - من قصور أو نقص لأنه لا يقدم لنا أكثر من وصف للنص الأدبي. والوصف - كما ألمحنا سابقًا - جزء من مهمة الباحث العلمي وليس المهمة كلها. ذلك لأن وصف النصوص الأدبية عملية لا تضيف إلى علمنا شيئًا بخصوص علة بناء هذه النصوص. فهذه المهمة يقوم بها التفسير وحده، لأنه يعطينا الجواب للسؤال: لماذا يكون النص الأدبي على هذا النحو؟

وفي استقصائنا لخصائص هذا المنهج. وجدنا أنه يعزل بنية النص عن مضمونه ويعزل كليهما عن المجتمع والتاريخ من أجل الوصول إلى اكتشاف الاطراد في النصوص الأدبية. وخلصنا إلى القول بوجود هذا القصور. كما خلصنا إلى القول أن منهج التفكيك يطمس معالم الأثر الأدبي ويعريه ويجعل الباحث يتبنى مفاهيم فلسفية غريبة عن إطارنا الثقافي - تعبر عن مرحلة ثقافية تعايشها المجتمعات الأوروبية المعاصرة، لم تمر بها ثقافتنا العربية المعاصرة، وتجعلنا غرباء عن واقعنا وعن مصادر هذا الواقع.

هناك اختلافات منهجية في دراسة النص الأدبي بين فئات البحوث التي تناولناها ولكن معظمها يقرر حقيقة واحدة مؤداها: وجود إشكال منهجي تطرحه هذه البحوث وأن مواجهة هذا الإشكال لن تتحقق إلا إذا سلم الباحث أو الناقد بالحقيقة الموضوعية القائلة: إن العلم هو المنهج وليس المادة أو الموضوع الذي يدور حوله البحث، وأن طبيعة الموضوع وواقعه هما اللذان يحددان المنهج وليس تبني

فلسفة أو اتجاهات مستمدة من واقع بيئة غريبة عن الموضوع ومجاله وفرضه على النص فرضًا تعسفيًا.

والعلم في النقد أو في الدراسة الأدبية ينهض على فكرة الجمع بين مفاهيم العلوم الإنسانية ومناهجها من جهة ومبادئ النقد من جهة أخرى. والجمع بين المجالين طريق ينأى بنا عن الغموض في المفاهيم وفي الأسس التي تتناول الأثر الأدبي لأنه يبدأ بتكوين فكرة عامة عن الآثار الأدبية وصياغتها في صورة فرض يمكن أن يفسره، ثم نختبر صحة هذا الفرض عن طريق التجريب في النصوص التي بين أيدينا، وهذا المنهج يصف لنا الأثر الأدبي ويفسره في وقت معًا، الأمر الذي يجعلنا ننظر إليه نظرة كلية تكاملية دون أن نجزئه إلى وحدات (جمل وصور بلاغية) معزولة عن مجمل عناصره الديناميية أو دون أن تحدد دلالة هذه الوحدات بالقياس إلى مجمل هذه العناصر (البناء والمضمون) كما في البحوث التي تطبق المنهج التفكيكي والبحوث ذات الاتجاه الأسلوبي. إن الجمل أو الصور البلاغية أو الصيغ الخاصة ليس لها دلالة إلا بعلاقتها بمجمل هذه العناصر. والطريق إلى ذلك لا يكون بتفتيت الوحدات دون عقد الصلة بينها وبين هذه العناصر. وإنما بـ العدول نهائيًا عن النزعة التجزيئية في معالجة النص وبالعدول أيضًا عن القول إن التفكيك وسيلة عصرية فذّة في تطوير النقد، لأن أخص خصائص الأثر الأدبي أنه كل متماسك ذو منطق داخلي وخارجي خاص، يحتم على الناقد أو الباحث أن يجمع في منهجه بين الوصف والتفسير.

والمنهج البنيوي (الشكلي) ـ كما لاحظنا سابقًا ـ يقف بنا عند حدود الوصف والتصنيف دون التقدم إلى التفسير الذي هو غاية العلم. والمنهج التفكيكي يقف بنا عند حدود الإنطباع والتحليل الجزئي. ويجعل الناقد أو الباحث يتقدم وفي ذهنه نظرية راسخة تدفعه نحو تغيير معالم الأثر الأدبي وتطويعه وفقًا لمناهجه الخاصة، وهذا من شأنه أن يقود الناقد أو الباحث إلى اعتساف التبرير في معالجة الأثر الأدبي. الأمر الذي يقلل من القيمة العلمية لبحثه. وأبسط دليل على ذلك أننا لم نعثر في البحوث التي تناولناها على بحث طرح فيه صاحبه عددًا من الفروض وحاول اختبارها عن طريق التجريب في النصوص التي يتناولها. وعدم طرح الفروض يعني أن الناقد أو الباحث قصد إلى شيء يعرفه من قبل معرفة تامة وذلك يجعل منهجه تبريريًا أو تحليليًا ثباتيًا.

هوامش ومراجع البحث

(١) Prop, Morphologie du conte, seuil, Paris, 1970

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٠، ص٩.

(٣) المرجع السابق، ص٢٠.

(٤) سمير حجازي، النقد الأدبي المعاصر، الكتاب الجامعي، الكويت، ١٩٩٦، ص١٠٧.

(٥) Barthes, R, S/Z, Seuil, Paris, 1970.

(٦) Barthes, R, in. Communication, No 8, Paris, 1968.

(٧) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص١٧.

(٨) سمير حجازي، النقد الأدبي المعاصر، ص١٧٩.

(٩) علا أنور، دراسة في فلسفة العلم، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٨، ص١٩.

(١٠) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص٢٠.

(١١) Les genres du discourse, seuil, Paris, 1968.

(١٢) Élément de Séminologie, seuil Paris, 1964.

(١٣) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨، ص٢٠٣.

(١٤) سمير حجازي، المناهج المعاصرة لدراسة الأدب، الكتاب الجامعي، الكويت، ١٩٩٦، ص٣٤.

(١٥) المرجع السابق، نفس الموضع.

(١٦) faite, J, Structuralisme et sciencees sociales, seuil, Paris, 1968. p. 155.

(١٧) المرجع السابق، ص١٥١.

(١٨) المرجع السابق، ص١٥٢.

(١٩) Goldmann, L, Gallimard, Paris, 1964.

(٢٠) Leenhardt, J, Lecture du roman politique, Minuit, Paris, 1973.

(٢١) Castella, C, Structure Romanesques et vision sociale Chez guy . maupassant, l' âge d' homme, Paris, 1972.

(٢٢) AL - Taher, L, S.N.A.D. Alger, 1974.

(٢٣) انظر دراستنا المسماة «التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة»، فصول، القاهرة، عدد يونيه يوليو أغسطس ١٩٨٢.

(٢٤) عبد العزيز حموده، المرايا المحدبة، ص٣٨٨.

(٢٥) المرجع السابق، ص٣٨٩.

(٢٦) المرجع السابق، ص٣٠٨.

(٢٧) المرجع السابق، ص٢٩٢.

(٢٨) المرجع السابق، ص٢٥٧.

(٢٩) المرجع السابق، ص٣٢٧.

(٣٠) انظر محمد فرج، إشكالية الحداثة وما بعد الحداثة، الإيمان، القاهرة، بدون تاريخ، ص٣٤٢.

(٣١) كمال أبو ديب، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

(٣٢) عبد الله الغذامي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

(٣٣) كمال أبو ديب، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص٥٠.

(٣٤) المرجع السابق، ص٥١.

(٣٥) المرجع السابق، ص٦٣.

(٣٦) المرجع السابق، ص٦٥.

(٣٧) المرجع السابق، ص٧١.

(٣٨) المرجع السابق، ص٧٤.

(٣٩) المرجع السابق، ص٨٩.

(٤٠) المرجع السابق، ص١١٦.

(٤١) المرجع السابق، ص٣٢١.

(٤٢) المرجع السابق، ص٣٢٢.

(٤٣) المرجع السابق، ص٣٢٨.

(٤٤) المرجع السابق، ص٢٩.

(٤٥) المرجع السابق، ص٢٣٦.

(٤٦) المرجع السابق، ص١١.

(٤٧) المرجع السابق، ص١٢٤.

(٤٨) المرجع السابق، ص١٤١.

(٤٩) المرجع السابق، ص١٦٣.

(٥٠) المرجع السابق، ص ١٩٦ ـ ١٩٧.

(٥١) المرجع السابق، ص١٧٦.

(٥٢) عبد الله الغذامي، من البنيوية إلى التشريحية.

(٥٣) المرجع السابق، ص٨٨.

(٥٤) المرجع السابق، ص٧٩.

(٥٥) المرجع السابق، ص٨٠.

(٥٦) المرجع السابق، ص٨٣.

(٥٧) المرجع السابق، ص٨٤.

(٥٨) المرجع السابق، ص٨٧.

(٥٩) المرجع السابق، ص٨٨.

(٦٠) المرجع السابق، ص٢٧١.

(٦١) المرجع السابق، ص٢٧٣.

(٦٢) المرجع السابق، ص٢٨٤.

(٦٣) المرجع السابق، ص٢٨٧.

(٦٤) المرجع السابق، ص٢٩١.

(٦٥) المرجع السابق، ص٢٦٢.

(٦٦) المرجع السابق نفس الموضع.

(٦٧) قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

(٦٨) المرجع السابق، ص١٨٣.

(٦٩) المرجع السابق نفس الموضع.

(٧٠) المرجع السابق نفس الموضع.

(٧١) أحمد سويلم، الشوق في مدائن العشق، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص٤٤.

(٧٢) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص١٨٦.

(٧٣) المرجع السابق، ص١٨٧.

(٧٤) المرجع السابق، ص١٩٠.

(٧٥) المرجع السابق، ص١٩٦.

(٧٦) سمير حجازي، النقد الأدبي المعاصر، ص٥٢.

(٧٧) المرجع السابق، ص٥٠.

(٧٨) المرجع السابق، ص٤٤.

❖ ❖ ❖

في مفهوم الفردانية

د. علي أسعد وطفة (*)

تعد الفردانية Individualisme واحدة من أهم الفتوحات الكبرى للحداثة، حيث شكلت منطلقاً حيوياً لتقدم الإنسانية ونهضتها وازدهارها في عصر النهضة وفي عصر التنوير في القرن الثامن عشر[1] ولكن ذا المفهوم بدأ يفقد تألقه التنويري وبهجته الحضارية تحت تأثير مجموعة من التحولات السلبية التي شهدها في المرحلة الأخيرة من الحداثة. وتتجلى هذه الوضعية في تأثير مظاهر سلبية اجتماعية عديدة ارتبطت بالفردانية، أهمها: تنامي البعد الأناني والنرجسي للفردانية، ومن ثم نمو واتساع العزلة والانطوائية، واللامبالاة التي هيمنت على الحياة في المجتمعات الغربية في القرنين التاسع عشر والعشرين.

(*) د. علي وطفة: باحث من سورية، دكتوراه في التربية وعلم النفس. عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الترجمة. من مؤلفاته: «التربية والمجتمع».

(1)Alain B.L. Gerard . Le cadre dúne nouvelle Ethique : Ethique et modernité. ERES. paris. 1998

ففي غمرة التحولات الاجتماعية التي شهدتها المجتمعات الغربية يجري الحديث دائمًا عن الشيوخ والعجزة الذين يموتون في منازلهم دون أن يعلم بهم أحد، وبدأت ظاهرة العنف تقدح وتنقدح في كل مكان، وبدأت تتزايد مظاهر الاستهلاك التي لاحدود لها، وارتبط ذلك بغياب مستمر ومتواصل للمشاعر الإنسانية الخلاقة التي عرفتها المجتمعات القديمة.

وعلى الرغم من هذه الجوانب السلبية التي ارتبطت بالفردانية فإنها مازالت تتضمن في ذاتها على حق الإنسان في أن يمتلك نفسه وأن يصوغ وجوده بإرادته ورغبته، وأن يقرر بذاته حدود هذا الوجود بما يتضمن عليه من فعاليات إنسانية مختلفة. وبقيت الفردانية على الرغم من كل شيء إعلانًا إنسانيًا ضد التسلط والإكراه والظلم ورمزًا لانتصار الإنسان ضد مختلف التحديات التي تقف في وجه نموه وتطوره وصيرورته الإنسانية.

إن ماحققته الإنسانية من إنجازات خلاقة، في مختلف ميادين الحياة العلمية والعملية، تعود إلى هذه الصيرورة الاجتماعية التي تحول فيها الإنسان من كائن اجتماعي مذوّب في جماعات تقليدية إلى كائن فرد متفرد يمتلك شروط وجوده وكينونته الفردانية، بما يجعله أكثر قدرة على ممارسة القدرة والإبداع في مختلف ميادين الحياة. وإذا كانت الفردانية اليوم توضع في قفص الاتهام، فإن هذا ليس غريبًا أبدًا لأن الحداثة برمتها توضع اليوم في دائرة الشك وفي موضع النقد الدائم. ،مهما يكن من أمر السلبية التي تنسب إلى الفردانية اليوم يجب علينا ألا نتجاهل أبدًا هذه الجوانب الخلاقة في هذا المفهوم الذي شكل منطلقًا للفعل الحضاري في مرحلة الحداثة.

مفهوم غامض:

لايوجد تعريف ممتنع مانع لمفهوم الفردانية، كما لايوجد إجماع على حدوده. وهذا هو معجم لالاند يعلن عن غموض هذه الكلمة ويطرحها في صيغة إشكالية. ويمكن تشبيه هذا المفهوم بالشبح أو الطيف الذي يومض أمام العقل ويفر منه دون أن يترك له فرصة مناسبة للرصد والتحليل، إنه كالسراب الذي يتبدد كلما اشتد العقل في طلبه. فالمفهوم مازال عصيًا على التحديد العلمي الكامل، ومازال مشحونًا بطاقة إيحائية كبيرة ومتعددة في مختلف مجالات استخدامه.

تشتق كلمة فرد Individu من اللاتينية Individuum وهي تعني الجــزء الذي لايتجزأ. وهذا يؤسس بأن مفهوم الفردانية يقوم على مبدأ الكينونة التي تمتنع على التجزئة. وفي هذا السياق يبين قاموس دوزات Dauzat أن هذه الكلمة ظهرت عام

١٨٢٦ في جريدة كلوب Glob الباريسية كنقيض لكلمة اشتراكية Socialisme، ويأخذ مفهوم الفردانية صورته الاشتقاقية من المفهوم اللاتيني Individualism. وهذا يعني أن المفهوم يقابل مفهوم الجمعنة، وعلماء الاجتماع يقارنون اليوم بين مفهوم الجمعنة Sociabilite وبين مفهوم الفردانية ويعني مفهوم الجمعنة الحالة التي يكون فيها الفرد صورة نسخة متكررة عن الجماعة التي ينتمي إليها. ومن هذا المنطلق يجري الحديث عن الفردانية بوصفها الحالة التي يكون فيها الفرد كيانًا مستقلاً ومتفردًا عن الجماعات التي ينتمي إليها، وقادرًا على اتخاذ قراراته استنادًا إلى إمكانياته الخاصة وقدراته المستقلة عن أفراد الجماعة الآخرين الذين ينتمي إليهم الفرد. فالفردانية هي نزعة أو سلوك يؤكد على الخصائص الفردانية للفرد وعلى سماته ومميزاته الخاصة وذلك بما يتعارض مع ما هو جمعي وعام ومشترك. وهذا يعني أن الفردانية تؤكد ماهو خاص وشخصي ومتفرد. وهذا يعني في النهاية أن الفرد - وفقًا لمفهوم الفردانية - كائن إنساني يمتلك وحدته الداخلية ويؤدي وظيفته كنسق ونظام متكامل، ويمتلك استقلالية خاصة في دائرة الوسط الذي ينتمي إليه.

ويمكن تعريف الفردانية بأنها تعني الفردية واقعًا اجتماعيًا وثقافيًا يستطيع فيه الناس، بوصفهم أفرادًا، اختيار طريقة حياتهم وسلوكهم وممارسة عقائدهم، مجتمع يضمن فيه النظام الاجتماعي والقضائي حماية حقوق الناس بوصفهم أفرادًا غير مكرهين على التضحية أو التنازل عن شيء يعتقدون به(٢). وباختصار تشكل الفردانية العالم الذي يستطيع فيه الناس اختيار نمط وجودهم وحياتهم وسلوكهم، إنه العالم الذي يمتلك فيه الإنسان نفسه ويسيطر على وجوده بحرية مؤكدة وعلى نحو لم يعهد في المجتمعات التقليدية القديمة. وقد حظيت الفردية بحماية النظام الحقوقي في الحضارة المعاصرة والناس اليوم لايحتاجون للتضحية بأنفسهم وفلذات أكبادهم في معترك الطابع القدسي للحياة أو من أجل أفكار مقدسة. وليس أمام الناس أن يرفضوا هذا الانتصار التاريخي للفردانية التي تحررهم من إكراهات الماضي وطغيان الشموليات الأسطورية القديمة.

ويعد مفهوم الفردية من أكثر المفاهيم إشكالاً إذ يتضمن على نقائض بلا حدود ويأخذ في الوقت ذاته طابعًا أيديولوجيًا(٣). وهذا يعني أنه يجب الاحتراز فيما يتعلق

(2)Charles Taylor, Les Malaises de La modernité, C.E.R.F., paris, 1999, p.15.
(3) Alain Laurent, Histoire de I,inindividualisme, Que sais-je, No 2712, P.U.F. , paris, 1993, p.3.

بمفهوم الفردية عندما يؤخذ على عواهنه، حيث يوظف هذا المفهوم في أغلب الأحيان توظيفًا أخلاقيًا سلبيًا فيه تلميحات تبخيسية تحط من شأن الذي يوصف بالفردية. وفي هذه الصورة السلبية للمفهوم يشار إلى صفة التسلط أو العزلة الاجتماعية، أو إلى نزعة مضادة للجماعة معادية للتعاون مع الآخرين، كما يشار أيضًا إلى صفات الأثرة والأنانية أو التسلط وإلى عدد آخر من الصفات السلبية التي تحيط باستخدامات هذا المفهوم.

وهنا يترتب علينا أن نميز بين الفردية والذاتية فالفردية تعني أن يأخذ الإنسان موقفًا معينًا من قضية ما أو مجموعة قضايا وأن يكون الفرد بالضرورة واعيًا بأبعاد موقفه. أما الذاتية فهي اللحظة التي يرى فيها الفرد أنه محور الوجود أو مركز الكون في مسار حياته الاجتماعية وأن يفهم الأشياء من خلال مصلحته الذاتية(٤). وهذا يعني بالضرورة صورة من صور الأنانية. فالفردية هي شيء غير النزعة الذاتية أو الفردية التي تنضح بالأنانية والاستغرا ق في نرجسية لاحدود لها.

وفي هذا الصدد يجب التأكيد على مفهوم الفردية Individuality في صورته العلمية براء من كل هذه التوصيفات السلبية التي تعني الأنانية والذاتية والنرجسية. فالفردية مصطلح علمي يتضمن عناصر إيجابية مختلفة تمامًا عما ينسب إليه في الاستخدامات الجارية. فالفردية هي صورة الإنسان الذي يتمايز عن الجماعة أو الآخرين بطريقة تفكيره وعمله ونظرته للوجود. وهي حالة من حالات شخصنة الفرد أي إعطاء الفرد سمات وخصائص شخصية يتفرد بها ويكتسب عبرها هويته المميزة.

لاتوجد في المجتمعات القديمة هناك شخصية مميزة للفرد وليس له خصائص يتميز بها عن الآخرين. ومع سياق التطور الاجتماعي يكتسب الفرد في المجتمعات الحديثة، بحكم الضرورة التاريخية وتقسيم العمل، شخصية يتمايز فيها عن الآخرين. وهذا لايعني أبدًا التفرد والانفراد والعزلة والتضاد مع ماهو اجتماعي بل يعني أن الفرد يكتسب خصائص يتمايز فيها عن الآخرين في سياق التعاون والتكامل الاجتماعي. وتاريخيًا غالبًا ما ينظر إلى الفردية كمؤشر للتطور الاجتماعي والثقافي. هذا يعني أن الفردية مؤشر

(٤) نزار الحديثي، في مناقشة لورقة سعدون حمادي: الوحدة الثقافية والتعليم ملاحظات أولية في مركز دراسات الوحدة العربية، دور التعليم في الوحدة العربية: بحوث ومناقشات وقائع الندوة التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص٢٦.

حضاري يجسد حالة التطور التي استطاع المجتمع أن يحققها ثقافيًا واقتصاديًا واجتماعيًا. فالطبيب والمهندس والعالم والمفكر وأغلب المتخصصين والمثقفين في المجتمع يعيشون حالة فردية فردانية، بمعنى أنهم يمتلكون خصوصية فكرية واجتماعية ومهنية يعرفون بها ويتمايزون من خلالها ويكتسبون بها هوية خاصة تميزهم عن سائر الأفراد الآخرين في المجتمع.

فنحن نعيش اليوم في عالم مختلف يستطيع فيه الناس اختيار طريقة حياتهم على منوال مايعتقدون، ويسيطرون على معالم وجودهم بطرق مختلفة، وهم يمتلكون منظومة من الحقوق الفردية، والقانون المدني بالتالي يعمل على حماية هذه الحقوق الفردية، وعلى هذا الأساس فإن الناس ليسوا مجبرين ـ كما كان الحال في العصور الغابرة ـ على التضحية بشيء على أساس القيم الجمعية التي يعتقد بأنها مقدسة وأنها تتجاوزهم[5].

وهذا يعني في النهاية أن مفهوم الفردية يقابل مفهوم الجمعية أو الجمعنة، وبالضرورة فإن الفردية تعني الشخصية المتمايزة والحرية والاستقلال الذي يحظى به الفرد في مسار نمائه الاجتماعي وتطوره الإنساني. ولابد من الإشارة في هذا الخصوص أن مفهوم الفردية بما ينطوي عليه من مضامين عقلية وسياسية واجتماعية يعد من المفاهيم المؤسسة للنهضة الغربية في القرن الثامن عشر وما يليه من مراحل تاريخية.

في المجتمعات التقليدية ولاسيما البدائية تأخذ العقلية صورة العقلية الجمعية والقطيعية Mentalité trou-beau. فالفرد لايستطيع أن يصور وجوده على أساس مستقل لأنه يشعر بأنه جزء عضوي في الجماعة التي ينتمي إليها. فهو فرد في قطيع تحكمه معايير وقيم واحدة وهو بالتالي نسخة متكررة عن شخصية القبيلة التي لاتغاير فيها. وهذا يعني أن وجود الفرد بوصفه كيانًا مستقلاً متميزًا لاوجود له في هذه المجتمعات. ويعد دوركهايم من ألمع المفكرين الذين أشاروا إلى هذا القضية في مختلف أعماله ولاسيما في كتابيه تقسيم العمل De la De division du travail sócial[6].

(5)Charles Taylor, Le Malaise de la modernite , Humanite Les Edition de CERF, paris, 1999, p.10.

(6) Emile Durkheim, De la division du travail social, 11. Ed., P.U.F, paris, 1986

والأشكال الأولى للحياة الدينية les formes dé lémentaires de la vie religieuse [٧]، حيث يبين أن تطور المجتمعات يأخذ طابع الانتقال من التكامل الاجتماعي الآلي إلى التكامل العضوي، وذلك عبر عملية تقسيم العمل المستمرة. وفي هذا السياق يوضح أن التكامل في المجتمعات الأولية أو البدائية يأخذ طابع التكامل الآلي. فالفرد صورة طبق الأصل نسخة مكررة عن شخصية القبيلة أو المجتمع الذي ينتمي إليه، وذلك بأفكاره وأسلوب تصوره للحياة ونمط حياته، وهذا بالطبع يعود إلى أنماط الحياة الاقتصادية البسيطة جدًا التي تعتمد على الصيد أو الرعي أو الزراعة البسيطة، وجميع أفراد القبيلة يمارسون العمل نفسه وأنماط الإنتاج والسلوك عينها، وهذا يعني وجود نوع من التكامل الآلي في داخل هذه المجتمعات .مع تطور أساليب الإنتاج والعمل وظهور التخصصات يتفرد كل شخص في القبيلة باختصاصات معينة مثل التجارة والصناعة وتربية الحيوان والعمل الثقافي والمهني ويبدأ معها أفراد المجتمع بالتمايز ثقافيًا وفكريًا وسيكولوجيًا ويبدأ المجتمع مرحلة جديدة يعتمد فيها على التكامل العضوي بين مختلف الوظائف الجديدة أو مع تقسيمات العمل، وهذه هي سمة المجتمعات العصرية أو الحديثة.

فالفرد في هذه المجتمعات الحداثية يمتلك خصوصيته واتجاهاته وفرديته على خلاف المجتمعات التقليدية التي تتطابق فيها شخصية الجماعة مع شخصية أفرادها وتغيب الفردية والخصوصية. وهذا يعني أن الروابط في المجتمعات البدائية تأخذ صورة روابط دموية قرابية جمعية، بينما تأخذ طابعًا ثقافيًا فرديًا في المجتمعات الحديثة أو المعاصرة. وفي المستوى الذهني يمكن القول بأن العقلية التي تسود في الجماعات الأولية أو القديمة هي عقلية القطيع وعلى خلاف ذلك تسود العقلية الفردية في المجتمعات التي حققت تقدمها الاجتماعي.

وتتضح فكرة دوركهايم في الصورة التي يقدمها أفلاطون في أسطورة الكهف، حيث يبين كم هو صعب بالنسبة للفرد أن يتحرر من المألوف والمتعارف عليه. وهذا يعني أنه من الصعب جدًا على الفرد أن يتمسك بمبادئ وقيم تتناقض مع عقائد الجماعة وقيمها لأن ذلك سيؤدي به إلى العزلة الاجتماعية بعيدًا عن أقرانه وأفراد مجتمعه.

(7)Emile Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse, 2 Ed. P.U.F., paris, 1990

ومع ذلك يمكن القول بأن الفرد لايستطيع دائمًا أن يختبئ وراء حجاب العقائد والأيديولوجيات القائمة بل يجب عليه أن يتخذ موقفًا يتكامل مع غاياته ومقاصده الفردية وهنا يمكن القول بأن عقلية القطيع تصب اللعنة على الوعي الفردي. وترى بأن الحماية الأساسية للفرد تكمن في عزوفه عن الاعتقاد بأي شيء آخر غير عقائد الجماعة أو الخضوع لأية سلطة أخرى غير سلطة المجموع. فالعرف والعائلة والدين عوامل تعمل على تشكيل الفرد ومنعه من أن يكون لذاته وأن ينصرف لمقاصده الفردية ومن أن يكون هوية فردية خاصة(٨).

فالإنسان المختلف يشكل مصدر إزعاج وهو لايشكل مصدر إزعاج لأنه مختلف بل لأنه يتصرف وفقًا لإرادته الخاصة. وبالتالي فإن التصرف وفقًا للإرادة الفردية يعني أن الفرد يحتكم إلى بصيرته، وهذا بدوره يؤكد انفصاله عن الذكاء الجمعي، وهذا يعني أيضًا أنه ليس لأي فرد الحق في أن يعلن عن حق خاص به مهما يكن في المجتمعات القديمة(٩).

وباختصار يمكن القول إن الفردية خاصة من خصائص التطور الاجتماعي، وهي خاصة تتجسد في قلب الحياة الاجتماعية للمجتمعات الحديثة والمعاصرة. وعلى خلاف ذلك فإن الجمعية -Collectivité تعد خاصة أساسية من خصائص المجتمع البدائي حيث يكون الفرد مجرد صورة عن الجماعة التي ينتمي إليها. ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن الفردانية تؤكد أهمية نمو الفرد وازدهاره وتأصيل قيمته الخاصة وقدراته المميزة وذلك في مواجهة مظاهر التماثل والتجانس التي تأخذ مداها في النماذج الشمولية القائمة عبر التقاليد والتسلط. وهي في هذا المعنى والسياق تؤكد الفردانية مبدأ الأصالة والتفرد إزاء التماثل والتطابق. وهذا من شأنه أن يعطي لهذا المفهوم أبعاده الأساسية لأن الشخصية الإنسانية تحتاج إلى من يقدم لها الحماية في مواجهة الروح الجمعية التي تميل إلى إلغاء الفرد وتذويبه في دائرة الروح الجماعية التقليدية.كما أنها تحتاج إلى الحماية ضد أخطار الأفراد الآخرين الذين يميلون إلى التسلط والإكراه.

إن الفردانية، بتأكيدها على

(8) Alain Laurent, Histoire de L'individualisme, Que sais - je , No 2712. P.U.F. , paris. 1993.

(9)Luis Dollot, Culture individuelle et culture de Mass, Que sais- je. No 1552, P.U.F., paris. 1990

الخصوصية والتفرد والأصالة، لم تعرف في المجتمعات البدائية القديمة أو حتى في المجتمعات الإقطاعية، فالمجتمعات القديمة تعرف بدرجة عالية من التماسك والتضامن حيث يلفظ ويستبعد أي فر د يسعى إلى التفرد والتميز والاستقلال عن الجماعة.

ففي بلاد الإغريق القديمة ظهر العقل وتأصلت الديمقراطية ولكن هذه الحضارة أهملت الجوانب الداخلية للإنسان التي تتميز بتفردها وتميزها. لقد طرح الإغريقيون القدماء السؤال المركزي التالي: ماذا نعرف؟ وأجابوا عن هذا السؤال بمنهجية تفرض نفسها حتى العصر الراهن. ولكنهم أبدا لم يطرحوا السؤال التالي الذي لايقل أهمية عن الأول وهو: من الذي يعرف؟ أو من نحن؟ بمعنى أنهم تجاهلوا الذات العارفة وأكدوا على أهمية موضوع المعرفة بذاتها. وهذا يعني أن بلاد الإغريق لم تشهد نموا في علم النفس والتحليل النفسي الذي عرفته الإنسانية في القرن التاسع عشر.

كانت الحرية في اليونان حكرًا على بعض الفئات الاجتماعية الأرستقراطية. ومع وجود هذه الحرية فإنه لم يكن يسمح للفرد بالخروج على معايير الجماعة وقيمها وعاداتها وأعرافها وتقاليدها. وقد تجلت هذه الحقيقة في إعدام الفيلسوف الشهيد سقراط الذي حاول أن يعبر عن رأيه بحرية فأدين من قبل المجتمع الإغريقي ونفذ فيه حكم الإعدام. وهو حكم إعدام الفردانية والحرية الشخصية. لم تكن بلاد الإغريق القديمة قد تطورت إلى الحد الذي يسمح بالنظر إلى الإنسان بوصفه كيانًا فرديًا مستقلاً عن الجماعة أو خارج دائرة النسق الاجتماعي.

لقد عرفت المجتمعات الغربية المسيحية مفهوم الفردانية في العصر الوسيط أيضًا، ولكنه لم يبلغ غاية نضجه ولم يصل إلى تمام كماله. بل غالبًا ماكان هذا المفهوم يحمل في طياته مضامين سلبية تتعلق بالرغبات والميول والنزعات الأولية الفردانية. فالفردانية بهذا المعنى تتويج لمعاني السلبية الفردانية التي كان المجتمع يحاربها من أجل الصفاء الروحي والكمال الأخلاقي.

لقد ولد مفهوم الفردانية في أقفاص الإدانة وزنزانات الاتهام. إذ أن مايتميز به الفرد بوصفه كيانًا مستقلاً هو ماتجب إدانته حتى وإن كان هذا التميز يأخذ اتجاهات خيرة ونبيلة، حيث تقضي أخلاق هذه المجتمعات تحرير المجتمع من الامتيازات الفردانية التي يجب التخلص منها. وباختصار يمكن القول بأن المسيحية اكتشفت الفردانية وأدانتها في الوقت نفسه بوصفها حالة سلبية غير أخلاقية تهدد المجتمع وتقوض درجة تماسكه.

لقد نادت النهضة في باكوراتها الأولى بعطاء الحرية الذي يسمح للفرد أن يقرأ مايشاء، وأن يصور الفنان مايختار، وأن يجهر الفيلسوف بما يعتقد، فأعلنت أن الفرد صار غاية في ذاته ناقدًا شكاكًا ظمآنًا للمعرفة ومدركًا لقوته[١٠].

وفي مراحل لاحقة وجد مفهوم الفردانية نفسه في حقل الرعاية الفلسفية الإنكليزية عند هوبس Hobbs ولوك Lick وآدم سميث Smith الذين كانوا في طليعة المفكرين الذين تناولوا مفهوم الفردانية بالدراسة والتحليل. وهم في دائرة طروحاتهم كانوا ينظرون إلى الإنسان في دائرة تفرده ويقابلون بينه وبين الدولة.

يرى جروسيوس في هذا السياق أن هناك حقوقًا طبيعية للإنسان كامنة في الأشخاص يكشفها العقل ويعترف بها القانون الطبيعي، ومن ثم يجب أن يترتب عليها القانون الوضعي. لقد اعتبر معظم كتاب القرنين السابع والثامن عشر وجود هذه الحقوق أمرًا واضحًا بذاته يكشفه العقل، فالعقل أصبح مناط الفكر في هذه المرحلة التاريخية[١١].» لقد مضى مفكرو الليبرالية إلى مسافات متقدمة بنظرية القانون الطبيعي حينما اتخذوها وسيلة للحد من السلطة السياسية المركزة في شخصية الحاكم (السلطان المطلق للملوك)، وكانت أول صورة ظهرت فيها النظرية كقيد على سيادة الدولة في عهد الملكيات المطلقة في القرن السادس عشر[١٢].

وعلى اثر الفلسفة الإنكليزية يأتي عصر التنوير في القرن الثامن عشر بأحمال من العطاءات الفكرية التي شكلت مهادا لتطور مفاهيم الفردانية وحقوق الإنسان. لقد عمل فرسان التنوير على تحرير الإنسان عقلاً وفكرًا وممارسة وانتماء. فالعقل كما كانوا يعلنون باستمرار هو أداة المعرفة الشخصية وأن الفردانية في دائرة الحرية تشكل مبدأ الإبداع والعطاء الفكري بمختلف تجلياته.

فإعلان حقوق الإنسان في عصر التنوير يؤكد على أهمية الفرد والفردانية ومع أهمية هذا التقدم في تحديد مفهوم الفردانية في عصر التنوير لم يصل هذا المفهوم إلى مستوى الوضوح الذي يتجه إليه. وبالتالي فإن إعلان حقوق الإنسان يفتح المجال لكل فرد أو مواطن بأن يمارس حقه في الوجود وأن يعيش

(١٠) حقي إسماعيل بربوتي، فلسفة الليبيرالية والاشتراكية في حقوق الإنسان، الوحدة، ضمن المجلس القومي للثقافة العربية: حقوق الإنسان في الوطن العربي، العددان ٦٣ ـ ٦٤ ، ديسمبر / يناير ١٩٩٠، ص(٥١-٦٢) . ص ٥٢.
(١١) حقي إسماعيل بربوتي، فلسفة الليبرالية والاشتراكية في حقوق الإنسان المرجع السابق، ص٥٢ .
(١٢) حقي اسماعيل بربوتي: فلسفة الليبرالية والاشتراكية في حقوق الإنسان، المرجع السابق، ص٥٢ .

حياته بوصفه كينونة اجتماعية متفردة وحرة.

ويلاحظ في هذا السياق أن فكرة الفردانية كانت تحقق تقدمها وحضورها المتزايد بصورة متناسبة طرداً مع تراجع أهمية الدين وانحسار قوته في الحياة الاجتماعية في أوروبا الغربية. وقد شكل انتصار الحداثة بصورة تدريجية المجال الحيوي الذي انتشت فيه الروح الفردانية حيث كان تقدم الفردانية مترابطاً بصورة جدلية مع اتساع مساحة الأهمية التي تحتلها الحداثة في الحياة الاجتماعية برمتها.

وفي مجرى القرن التاسع عشر بدأت الفردانية تزدهر وتحقق فتوحاتها الفكرية ولاسيما في مجال الفن وفي مجال الأدب الرومانتيكي الذي شكل الحقل الأكثر أهمية في مجال الإبداع الفردي. وقد تبلورت هذه الفردانية في المستوى الاقتصادي والاجتماعي مع الانتصار المتنامي للرأسمالية والطبقة البرجوازية الذي بلغ أشده في القرن التاسع عشر. ومع أهمية التقدم الذي حققته الفردانية إلا أنها بقيت تواجه فيضاً من القيم والأفكار المناهضة لها مثل: التابو والمحرك وميتافيزياء التفكير وعقليات ماقبل الحداثة.

ولا تقل أهمية تطور هذا المفهوم في المجال السياسي عنه في المجالات الأخرى حيث شهدت الفردانية أوج ازدهارها في عهدي ماركس وسترز. وفي هذا المجال أدان سترز الروح الجمعية وأعلن أنها شر بالمطلق ومصدر لآلام الإنسانية والإنسان. والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا الخصوص هو هل كان ماركس يولي الجوانب الشخصية والفردية في الإنسان الأهمية التي أعلن عنها في القرن التاسع عشر؟ أم أنه وعلى خلاف ذلك كله كان يحصر اهتمامه في الجوانب الاجتماعية للحياة الإنسانية متجاهلاً أهمية الفرد والفردانية في مسار التطور التاريخي للمجتمعات الإنسانية؟ ومن المؤكد في هذا السياق أن ماركس كان يولي هذه المسألة بعض اهتمامه ولاسيما في كتابه رأس المال الذي ينطوي على تضمينات فكرية متنوعة حول الفرد. ومع أن أفكاره حول الفردانية كانت مختصرة وسريعة إلا أنها لاتفتقر إلى الأهمية التي أعطاها لهذه المسألة. ويتجلى هذا الأمر في أفكاره عن أوقات الفراغ وعن خصوصية العمال وأهمية تعليمهم وتثقيفهم.

ومن ثم تجلت الأهمية القصوى لمفهوم الفردانية في مجال البيولوجيا التي أكدت في مجال اكتشافاتها حالة التفرد التي يتميز بها كل إنسان. لقد بينت البيولوجيا هذه أنه لايوجد في الكون خليتان

إنسانيتان متطابقتان، وينبني على هذا أنه لايمكن أن يوجد شخصان متماثلان بالمطلق في العالم بأسره.

ولاتقل الأهمية التي عرفها مفهوم الفردانية في مجال علم النفس والتحليل النفسي وفي مجال العلوم الإنسانية بصورة عامة. فالاختلاف بين الأفراد لايتوقف على حالتهم البيولوجية بل ينسحب هذا ليشمل مختلف تجليات الحياة الاجتماعية والتربوية وهذا يشمل عادات الأفراد وقيمهم وقدراتهم وسلوكاتهم وردود أفعالهم.

إن السمات التي ينفرد بها كل كائن إنساني حقيقة تؤكدها عقلانية المجتمعات الحديثة. لقد أضافت الحداثة في هذا المستوى بعداً جديداً للفردية يتمثل في الوضعية التاريخية لكل فرد والحالة الخاصة لمستوى تطوره. فالفرد وفقاً لهذه الرؤية لايختلف عن الآخر وفقاً لوضعيته القائمة فحسب بل يختلف عنه أيضاً باختلاف سيرته الحياتية وشروط تطوره النفسي والاجتماعي. فالإنسان الفرد نتاج لشروط معقدة بالغة التنوع في مستوياتها الاجتماعية والنفسية. ومن هنا فإن سلوك الإنسان يدرس علمياً بأسبابه وعلى هذا الأساس فإن الإنسان المنحرف في الوضعية الحداثية يصلح ولا يعاقب أو يعذب، وذلك لأن المجتمعات الحداثية تأخذ بعين الاعتبار منظومة الشروط الاجتماعية والسيكولوجية في تحديد الطابع العام لسلوك الفرد اجتماعياً. وهذا يعني أن مايرتكبه الفرد لايعزى إلى مسؤولية الفرد فحسب بل يعزى ذلك أيضاً إلى مسؤولية الجماعة والمجتمع. وهذا النوع من التفكير يتعارض كلياً مع التفكير الذي يفرض حضوره في المجتمعات التقليدية.

الفردانية والجمعنة:

لايمكن المقابلة بصورة مطلقة بين الفردانية والاجتماعوية، فالفردانية لاتعني الأنانية والنرجسية والعزلة ولايمكن أن تختزل إلى أحد أمراضها. فالسمات الخاصة بكل فرد تشكل منطلقاً لعملية ازدهار الجماعة. فالفرد المبدع يوظف طاقته في خدمة الجماعة في نهاية الأمر. وهذا يعني بأن الخاص الفردي هنا لايتعارض مع العام الاجتماعي بل يتكاملان بصورة موضوعية. وبالتالي فإن التوافق بين الفرد والجماعة يشكل منطلق النهوض الحضاري للمجتمعات الإنسانية القديمة والمعاصرة. فالإنسان كائن اجتماعي بطبعه ولايمكنه أن يكون خلاف ذلك. وهذا يعني أن الجانب الفردي في الجماعة لايتعارض أبداً مع الجانب الاجتماعي. وهذا مايعبر عنه دوركهايم بقوله إن في كل مناكائنين فردي يعبر عن منظومة الميول الفردانية التي تخص الفرد دون أن يشترك فيها مع

الجماعة، وكائن اجتماعي يمثل جميع الحالات والاتجاهات والقيم التي يشترك فيها الفرد مع الجماعة.

ولابد لنا في هذا السياق من الإشارة إلى جانب آخر في الفردانية يتمثل في الجسد. فالفردانية ليست تحريرًا للنفس والمشاعر فحسب بل هي تحرير للجسد أيضًا. وتأتي أهمية هذا الجانب حين نأخذ بعين الاعتبار فيض المنوعات الجسدية التي تجعل الإنسان في غربة حقيقة عن كيانه المادي. فامتلاك الجسد يعني الحق في الحياة والصحة وهذا يعني أيضًا أن هذا الجانب يشكل منطلق حقوق الإنسان الخاصة بالفرد.

فالحداثة دونت للإنسان حقوقًا وبفضلها أصبح لهذه الحقوق تقاليد وأعراف دولية وفكرية وسياسية. مع أهمية ماحققته الحداثة في هذا المستوى إلا أنها لم تستطع أن تفرض هذه الحقوق في مختلف المجتمعات والبلدان. ومع هذا كله فإن الحداثة أوجدت المدونات الحقوقية وشيدت المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة على حقوق الإنسان وأصلت هذه الحقوق على صورة قيم أخلاقية إنسانية تجري في الوعي وتأخذ طريقها نحو الروح.

ومع الأخذ بعين الاعتبار الجوانب السلبية في اعتبارات الحداثة للفرد والإنسان فإنه لايمكن لنا أن نجد هذا المد الحضاري الواسع لحقوق الفرد والإنسان في الحضارات السابقة. لقد بلغ تقدير الفردانية والإعلاء من شأن الفرد الحد الأقصى في الحضارة الإنسانية المعاصرة. ومع ذلك كله لايستطيع أحد من الناس أن يوقف الحروب الدموية والمذابح العرقية والمفاصل البشرية التي تحدث هنا أو هناك، ولكن هذه الجرائم الإنسانية مدانة بالمطلق من قبل المجتمعات الإنسانية وتواجه رفضًا بلا حدود.

استطاعت الحداثة أن تحقق مالم تستطعه بعض الأديان في مستوى تحقيق الحريات الفردانية. لقد أعلنت المسيحية احترامها للإنسان بوصفه كائنًا متفردًا واستطاعت أن تحقق أقصى درجات تكريمها للشخصية الإنسانية في باكوراتها إلا أنها لم تستطع أن تحقق رسالتها هذه حتى النهاية أو كما يجب ولاسيما في ممارسات المؤسسات السياسية للمسيحية.

ويمكن لنا في هذا السياق القول بأن الفردانية هي المجال الحيوي الخاص بالإنسان. وهنا يجب ألا ننسى بأن الفردانية تتضمن منظومة من الحقوق الفردانية مثل: الاختيار الحر للمهنة، واختيار الزوجة، ومكان السكان، وحرية الرأي والتعبير وحرية المشاركة السياسية، وحرية التملك وحرية الاعتقاد... الخ. ومثل

هذه الحريات لم تعرف في المجتمعات التقليدية القديمة أو ماينحو نحوها. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الفردانية تتضمن نسقًا من السلوكات الخاصة والحريات والمكاسب الاجتماعية التي تعلي من شأن الفرد وكرامته وحريته. وتمثل هذه الحقوق والسلوكات عطاءات إنسانية لايمكن للإنسان المعاصر أن يعيش من غيرها وهي سمات وعطاءات تؤكد أولوية الفرد على الجماعة.

وعلى الرغم من أهمية العطاءات والمكتسبات التي منحت للإنسان بوصفه فردًا فإن الفردانية لاتعد نفيًا للروح الجماعية، وذلك لأن هذه الروح الجماعية هي في النهاية نتاج وعطاء لتفاعل الأفراد الذين يشكلونها. وبالتالي فإن المجتمع لايمكن أن يكون قويًا إلا إذا كانت مكوناته الفردانية قوية ومتماسكة.

ولأنه لايوجد في الكون كائنان متماثلان جينيًا إلى حد التطابق فإن أي فرد في الجماعة يشكل عطاء إنسانيًا يغنيها ويجعلها أكثر حيوية وقدرة، ولاسيما إذا استطاعت استثمار هذا التنوع والتفرد في مكونات وجودها. وهذا يعني أن الجماعات التي لاتحترم خصوصية أفرادها وهذه التي تفرض عليهم متطلبات وواجبات تتجاوز حدود طاقاتهم الممكنة هي جماعات تعاني من العقم في مختلف مستوياتها وتجلياتها.

فالفردانية التي تؤكدها الحداثة وتمارسها في مختلف مظاهر الوجود الإنساني تشكل اليوم حتمية تاريخية وحضارية تعادل من حيث المبدأ حتمية الحداثة نفسها. وذلك لأنها تتجه نحو تحقيق ازدهار الإنسان ونمو القدرات الطبيعية الخلاقة لديه.

ولنفترض أنه يمكننا اليوم إدانة الفردانية وممانعتها. فإن السؤال هو كيف لنا أن نجد البديل لهذه الفردانية؟ هل سيكون هذا البديل بإعطاء الأولوية للجماعة؟ الا يبدو لنا ذلك ارتدادًا تاريخيًا نحو التسلط والإكراه الذي عرفناه في ظل تسلط الدوغمائيات الجمعية.

حدود الفردانية:

الفردانية ليست مذهبًا فلسفيًا، ومع ذلك فإنها تتوازن مع إشكالية الحرية بوصفها واحدة من المشكلات الفلسفية. فالنظر إلى الفرد من خلال سماته وخصوصياته أمر ممكن ولكن هذا يجب أن يخضع لبعض الحدود والفواصل. وإذا كان كل فرد يؤكد حريته فإن حدود هذه الحرية ليست في انطلاقته الأولى أي فيما كان عليه في الأصل، وهذا يعني بدقة أن جملة من العوامل والشروط توجد في أصل نماء هذه الحرية. فليس هو الذي اختار هويته أو ماهو عليه. وهنا تتمركز إشكالية الفطري والمكتسب في مسألة الفردانية.

فـــالإنســـان هو هذا الكائن الذي يكون المكتسب فيه أكثر أهمية. ومع أهمية هذا الجانب ومدى حضوره الواضح في السلوك فـإنه لمن الصــعـوبة بمكان أو بدرجــة الاسـتـحالة تحـديد الجـوانب المكتسبـة وفصلها عن الجوانب الفطرية في شخص الإنسان. وهذا يعني أن إشكالية المكتسب والفطري تطرح نفسها إشكالية معقدة في دائرة المجتمعات الحداثية. فالفطري ينظم بالمكتسب وبالتالي فالمكتسب يوجه من قبل الفطري. وفي هذه الدائرة من تبـــادل التأثير بين المكتسب والفطري تقفز أمام العين الصـعـوبة الكبـيـرة في الفصل بين المكتسب والفطري في بنية الشخصية الإنسانية. والسؤال الأصعب الذي يدور في قلب هذه الإشكالية هو تحديد اللحظة الأولى التي يبدأ فيهـا كل جانب ومن ثم تحـديد النقطة التي ينتـهي عندها. وهنا تتـجلى مـسـألة الجـانب الأخـلاقي في الإنسان. فأين إذن تكمن مسؤولية الإنسان الفرد؟ ومتى يكون الفرد هو نفسه؟ فالفرد نتاج تاريخي لشروط مجتمعية متنوعة حيث يكون له تاريخه الخاص والمميـز والمتفرد. والإنسان يمتلك في ذاته على جوانب اجتماعية. فهو يتكون على نبض الثقافة التي يعيش فيها ويتشكل في رحم المجتمع والثقافة.

ومن أجل الاستدلال على أهمية الثقافة في بناء الفرد يبين لنا التحليل النفسي أن الذهان النفسي يتحدد ويتشكل ثقافيًا وانه لايمكن معالجة الإنسان وتحريره من ذهانه إلا بالعودة إلى الثقافة التي نشأ فيها. فالرجل الافريقي الذي يرى أنه ضحية لساحرة في بلاده لايمكن علاجه إلا في إطار ثقافته ومن خلال هذا السحر الذي يوجد في أ صل تكوينه الاجتـمـاعي. ولايمكن معالجته وفقًا للمنطق العقلاني الذي يرفض فكرة السحـر والسـاحـرة. وبالتالي فإن الفرد الذي نشأ في مجتمع شـمـولي اسـتـبـدادي لايستطيع أن يرى الجانب التحرري في الفردانية ولذا فهو يفضل التضامن الاجتماعي لمجتمعه الأصلي مهـمـا بلغ تعنت هذا المجتـمع ويفـضل المساعدات التي يقدمها له في المستوى الأخلاقي والثقافي.

ويجب علينا في هذا المستوى ألا ننسى أبدًا أن الإنسان يتكون من جانبين متفاعلين همـا الجـانب الفطري البنائي والجـانب البـيـئي المكتسب عـبـر التـربة والحـيـاة الاجتماعية. وبين هذين الجانبين يتحقق التـوازن إلى درجـة لاياخـذ فـيـهـا العـامل الخارجي المجتمعي حضوره بوصفه حالة غزو وإكراه.

والمجتمعات البدائية التقليدية تجد نفـسـهـا اليـوم مـحـاطة بتـدفق الحـداثة وهيـمنتـهـا وبالتـالي فـإن هذه الحـداثة

متشبعة بالفردانية إلى حد يهدد وجود هذه المجتمعات التقليدية ويؤكد حتمية زوالها. ومع ذلك يجب أن ننظر بأهمية كبيرة إلى وضعية التضامن الاجتماعي التي توفرها المجتمعات التقليدية لأبنائها في إطار كل تحليل. ولا يجب علينا دائمًا أن نرى في النزعة الاجتماعية التي تؤكد الشمولية والسيطرة خطرًا بالمطلق. فالعامل المهاجر الذي يعيش في عزلة في حي صناعي في لندن أو نيويورك يشعر بحنين عظيم إلى مجتمعه الأصلي الذي يشبع لديه كثيرًا من الحاجات الاجتماعية التي يفقدها في عزلته ذات الطابع الحداثي بما تنطوي عليه هذه الوضعية من عزلة وتفرد وقهر وتمييز عنصري وعرقي. ومع ذلك فإن حاله أفضل من مواطن له يعيش مطاردًا من قبل ساحر القبيلة أو كاهنها. وحاله هذه أفضل بكثير من هذا الذي يتوجب عليه بحكم الشمولية المجتمعية التي يعيشها في المجتمع التقليدي أن يضحي ويموت من أجل الآلهة وأرواح الآباء والأجداد.

فالإنسان الفرد في المجتمعات الحديثة يختار بين معايير وبدائل لاحدود لها. وعلى خلاف ذلك فإن الإنسان في المجتمعات التقليدية لايختار شيئًا أبدًا: فالجماعة هي التي تحدد له كل مايسعى إليه والجماعة التي ينتمي إليها تحصي عليه كل سكناته وحركاته ورغباته. وعلى خلاف ذلك فإن الفرد الحداثي يخالف جماعته ومجتمعه الأصلي وهذا لايمنعه في الوقت نفسه من التكيف مع مجتمعه إذ يعيش فيه بحرية ويسر وتكامل دون صعوبة أو إكراه.

بؤس الفردانية وانتقاداتها:

كثيرًا ماتعزى إلى الفردانية المشكلات التي تواجهها المجتمعات الحديثة مثل العزلة والوحدة والأنانية واللامبالاة. ففي المدن هناك دائمًا قصة الجيران الذين يعيشون سنين طويلة لايعرفون فيها بعضهم بعضًا. وهناك آلاف القصص عن هؤلاء الذين يموتون في منازلهم منفردين لايعرف بحالتهم أحد. وهناك عنصر اللامبالاة الاجتماعية التي تنتشر في مختلف أصقاع المدينة. هذه المظاهر المحزنة تعبر اليوم عن شكل جديد من أشكال الفردانية.

فنحن نعيش اليوم في مجتمع صناعي غير إنساني. وفي هذا المجتمع الصناعي الاستهلاكي لاينظر إلى الإنسان إلا بوصفه أداة أو موضوعًا أو مستهلكًا. وهذا يعني أن الفرد في هذه المجتمعات يشق طريقه في عالم مظلم. وهذا يعني من جهة أن الفرد يتحول في هذه المجتمعات إلى ضحية وإلى موضوع منشيء بعد أن كان ذاتًا أصيلة متفردة.

لقد أدى تراجع القيم الدينية وانحسار الدين إلى تراجع كثير من المعايير

الأخلاقية التي كانت سائدة. وبالتالي فإن هذه المعايير الأخلاقية الضرورية للحياة الإنسانية لم تجد بديلا لها في ظل الحداثة. وهذا بدوره أدى إلى فراغ أخلاقي رهيب لايمكن للعلم أن يسده.

ويقينا أن المخرج الذي تطرحه هذه القضية لايكون أبدًا في العودة إلى الأشكال البدائية القديمة للدين كما يرى بعض المفكرين المعاصرين. فمثل هذا الفراغ الأخلاقي يجب أن يردم بإمكانيات عقلية جديدة وعبر روح فلسفية نشطة قادرة على تمكين الإنسانية من تجاوز خوائها الروحي والإنساني. فالتعليم الفلسفي الجيد يمكن الفرد من ممارسة خياراته بمسؤولية أخلاقية متميزة وذلك من منطلقات سببية معرفية أصيلة وراسخة. ومما يؤسف له أن هذه الممارسة الفلسفية لاتوجد في الأنظمة التربوية القائمة في أي مكان في هذا العالم.

إن تضخم المعلوماتية، وسهولة الاتصال، وتدفق القيم الصناعية والاتصالية، عوامل تضعنا في مواجهة فيض وزحام من الأفعال والأفكار والسلوكات والقيم التي تتطلب شرحًا وتفسيرًا من نوع فلسفي. ويجب علينا في نهاية الأمر أن نحترس في وضع الفردانية في قفص الاتهام لأن الفردانية مفهوم معقد ومركب وشمولي، ولذا يتوجب علينا أن نتناوله بحذر شديد وعلينا أن ندرك بأن هذا المفهوم يتضمن عناصر ايجابية ومهمة بدرجة كبيرة.

وإذا كان من الواجب تحرير هذا المفهوم من أدرانه وأمراضه وعناصره السلبية مثل الأنانية والنرجسية والمنعة والحسية واللامبالاة فإنه يجب علينا أن نفصل هذه العناصر عن المكونات الأخرى لهذا المفهوم.

فالحداثة كانت طموحة إلى تحقيق السعادة الإنسانية وانطلقت في الأصل في هذا المسار. وهذه الفكرة كانت في أصل فكرة الفردانية وشكلت في الوقت ذاته منطلقًا لها. ولذا فإن الفردانية فعل سار ومبهج ومع أن السعادة لم تتحقق في أي مكان في العالم بالمطلق فإن هذه السعادة تبقى ويجب أن تبقى مشروعًا أساسيًا لوجودنا وصيرورتنا الإنسانية.

ومهما بلغت درجة الانتقادات ودرجة الانتكاسات التي يواجهها مفهوم الفردانية فإن فكرة الفردانية فكرة إنسانية خلاقة يجب أن تحظى بالرعاية والحماية والاهتمام بوصفها اكتسابًا تاريخيًا بالغ الأهمية. لقد بين الأدب العالمي في كثير من فصوله التراجيدية أن حضارات إنسانية قد أخفقت مرارًا وأن نظريات كبرى قد سقطت (النازية، الستالينية، الفاشية) فقط لأن قيمها كانت تتعارض مع قيم الفردانية. إن مشروع الفردانية مشروع لم يكتمل بعد وهو في حالة من التطور الدائم الذي يبشر بتجليات إنسانية جديدة بالغة الطموح.

فالفردانية تمثل أهم انتصارات الحداثة. ولكنها أصبحت بما آلت إليه اليوم تشكل البؤس الأول لهذه الحداثة وفي هذه النقطة تكمن أخطر إشكاليات المدنية المعاصرة. ومع أهمية ماحققته الفردانية من تطور فإن بعض الناس وبينهم كثير من المفكرين يعتقدون بأن الفردانية لم تتحقق كما يجب وأن البنى الاجتماعية القائمة مازالت تحدد حرية الفرد وتنال من إمكانيات استقلاله. ومهما يكن الأمر فإن التأمل العقلاني في هذه القضية يؤدي إلى حقيقة قوامها أن الأنظمة الأخلاقية القديمة قد سقطت وسقط معها إيمان الإنسان بأن ينتمي إلى نظام كوني يتجاوزه وأن الكون يشكل نظامًا جديدًا يأخذ فيه الإنسان مكانه بين صفوف الملائكة.

ولكن هذه الفردية في نسق تطورها وامتدادها أخذت الإنسان إلى ذاته ودفعته إلى الانغلاق والتصلب وسجنته في شرنقة الاستقلال والحرية، حيث بدأ يعيش حالة بؤس حضارية تمثلت في هذا القلق الوجودي الذي يأخذ طابع الشمول والتفرد في حياتنا الإنسانية المعاصرة. لقد فقد الإنسان، في ظل هذه التعاسة الفردية، الإحساس بطعم الحياة ولفح نسائمها.

لقد ارتهن غياب الطابع القدسي عن حياة الناس بطغيان عقل أداتي يعصف بكل مقومات الإنسان بوصفه كيانًا إنسانيًا. لقد أدى هدم الأنظمة القديمة بما تنطوي عليه من طابع قدسي ومن قيم أخلاقية إلى توسع إمبراطورية العقل الأداتي. ففي الوقت الذي تغيب إمكانيات المقدس عن الحياة الاجتماعية وعندما تفقد المؤسسات الاجتماعية الطاغية الغائي للحياة الإنسانية، تتحول الحياة الاجتماعية إلى جحيم القهر وإلى مسرح المنازلات التي تأخذ فيه قيم الرفاه والنفعية مركزية الكون الإنساني. فكل شيء ينظر إليه في هذا السياق من زاوية البحث عن الرفاه وخير الفرد الشخصي.

وتحت طغيان هذا العقل الأداتي تفقد الكائنات الإنسانية جوهرها الإنساني الخلاق وتتحول إلى مجرد مادة خام وإلى أدوات توظف بصورة نفعية لتحقيق أهداف وغايات لاتتجاوز حدود الربح والأنية السوقية.

لقد حررتنا التحولات الحداثية في كثير من جوانب وجودنا وحياتنا، ولكنها مع ذلك وضعتنا في قفص القلق الوجودي الذي يتجاوز اتساعه كل حدود. فالعقل الأداتي لم يقف عند حدود هيمنته الخاصة وحدود سيطرته على معاني الوجود المادي بل استطاع بسطوته أن يمتد ليمتلك حقل وجودنا الإنساني الخاص ويحدد معالم حياتنا الخاصة. وليس من قبيل المبالغة القول في هذا السياق بأن مبدأ الربح

والخسارة يسجل حضوره في عمق القرارات التي تأخذ طابعًا أخلاقيًا. وهذا يعني أن القيم المضيئة في حياتنا أصبحت مهددة بصورة متنامية. وهناك أمثلة لاحصر لها على وضعية البؤس الأخلاقي الذي يخيم على حياتنا ووجودنا الإنساني المعاصر. فهناك على سبيل المثال استخدام معايير النمو الاقتصادي لتبرير التوزيع غير العادل للثروة أو هذه القرارات التي تتجاهل قضايا البيئة والتلوث البيئي وهذه الإجراءات التي تغيب أهمية الأبعاد المعيارية للوجود الإنساني تقود المجتمعات الإنسانية إلى هاوية حضارية وإلى انحطاط شامل في مستويات الوجود الإنساني. ويعد منهج التخطيط الذي تعتمده السياسات الاجتماعية بناء على مبادئ الربح والخسارة دليلاً على انحطاط القيم وتجاهل المعايير الحيوية للوجود الإنساني.

وتتضح أولوية العقل الأداتي في مجال التكنولوجيا التي تبحث عن حلول للمشكلات الاجتماعية على أساس المخارج التقنية والتكنولوجية. وتتجسد هذه الظاهرة في عالم السياسة والطب والتقنيات الطبية حيث يشار إلى ماتنطوي عليه التكنولوجيا الطبية من تجاهل للجوانب الإنسانية عند المرضى والمعالجين. وتمتد آثار هذه التقنيات لتشمل حتى الممرضات ملائكة الرحمة اللواتي يتحولن مع الزمن إلى امتداد آلي للتقنيات الطبية التي بدأت تزحف إلى مختلف جوانب العمل الإنساني. لقد بدأت الممرضات تفقدن هذه المشاعر النبيلة ذات الطابع الإنساني في ميادين العمل تحت تأثير الماكينات التي تفتقد إلى معاني الرحمة الإنسانية.

ومن جهة أخرى فإن هيمنة التكنولوجيا لاتقف عند حدود معينة حيث بدأت تمتد لتشمل مختلف جوانب حياتنا الاجتماعية لتؤدي وبصورة مستمرة إلى فقدان النبض الإنساني والمشاعر الإنسانية النبيلة للحياة الاجتماعية. وبعبارة أخرى إلى تبديد هذا الغنى الأخلاقي الذي غالبًا ماكان يفيض في دائرة الحياة الاجتماعية.

وهذا التصور حول الجفاف الأخلاقي والإنساني في الحياة الاجتماعية ليس جديدًا في عالم الفكر، حيث سبق لماركس تحديدًا أن تنبأ بأن التطور الرأسمالي سيؤدي بالنتيجة إلى فوضى وإلى تفكك القيم الأخلاقية المتماسكة وإلى اهتزاز عميق في بنية كل التكوينات المتماسكة والثابتة. وفي هذا السياق يؤكد حنا أرنيدت على أهمية النظم المتماسكة والثابتة في حياتنا. لأن الثبات والديمومة التي تتميز بها الأشياء المحيطة في حياتنا توفر لنا إمكانيات التكامل والتوازن في

حياتنا الاجتماعية. وبالتالي فإن اهتزاز هذا التماسك وزعزعة هذه القيم الثابتة يهدد استمرارية الوجود الإنساني ويدفعه إلى مجاهل البؤس والشقاء.

وهنا يجري الحديث وبصورة مستمرة عن حتمية انتصار العقل الأداتي بصورة مستمرة تحت تأثير قوى اجتماعية غير محددة. إذ يمكن لمدير ما أو لزعيم سياسي أن يتبنى استراتيجية ما تساعد على زيادة الأرباح مع أنه يعتقد بأن هذه الاستراتيجية مدمرة للحياة الاجتماعية. ويمكن لزعيم آخر أن يتخذ، رغمًا عنه، قرارات غير إنسانية وشاذة تحت هذا العنوان لقيم الربح والخسارة.

فهناك قوى اجتماعية غير منظورة في ممارسة التأثير الآني تتمثل في المؤسسات الاجتماعية الكبرى مثل الدولة والاقتصاد والسوق. ويبدو أن الإنسان يقف عاجزًا أمام حتمية الحلو ل والتوجهات التي تفرضها هذه المؤسسات التي تمارس أدوارًا تبدو أحيانًا غير عقلانية أو غير موضوعية. ومع ذلك كله فإن الخيار الإنساني يبقى قائمًا وهامش الحرية يكون أحيانًا كافيًا لممارسة الفعل الإنساني بأبعاده الأخلاقية.

فالعقل الأداتي يسجل حضوره القاهر بقوة المؤسسات الكبرى وهذه المؤسسات تكره الأفراد على مجاراة العقل الأداتي الذي يقوم على مبدأ النفعية وقيم الربح والخسارة. ومن أجل توضيح هذه الفكرة يشار إلى التحدي الكبير الذي يفرضه علينا تدمير طبقة الأوزون. فالمؤسسات الصناعية مثلاً تمضي قدمًا في تدمير طبقة الأوزون دون أن تعير طبقة الأوزون أي اهتمام وذلك مع تنامي حجم الخطر الذي يمثله تدمير هذه الطبقة على وجود الإنسانية برمتها.

فالمجتمعات التي تقوم على توجيه العقل الأداتي تواجه خطرًا كبيرًا. فالعقل الأداتي يؤدي إلى تدمير الحريات والقيم والمعاني الإنسانية بما تشتمل عليه من مشاعر وأحاسيس وعواطف. فتصميم المدن الحديثة على سبيل المثال يفرض على الناس استخدام السيارات الخاصة وذلك عندما يتجه التخطيط إلى تجاهل وسائل النقل العامة وتشكيل المنازل والحدائق ومداخل الأحياء.

فالحرية تعاني من منشار العقل الأداتي الذي يقلم أظافر الحريات العامة والفردية في مختلف الفصول والمواسم. ففي مجتمع يتكون من أفراد تنامت فيه فرديتهم إلى حد العزلة تتضاءل الرغبة عند هؤلاء الأفراد في المشاركة السياسية فالناس يرغبون في ملازمة منازلهم لإرضاء طموحاتهم الخاصة. وهذا ما يجعل الدولة كما يرى أليكس توكفيل Alexis Tocqueville

تنفانى في تلبية هذه الاحتياجات الخاصةوإرضاء الطموحات الفردية لأفراد المجتمع بما يجعلها أكثر قدرة على الانفراد بالقرار السياسي والممارسات السياسية من كل نوع.

فانصراف الأفراد إلى حياتهم الخاصة والاستغراق في هذا الجانب يؤدي إلى نمو شكل جديد من أشكال التسلط والطغيان الحداثي المعاصر. وهو تسلط ناعم كما يطلق عليه توكفيل لأنه يختلف عن التسلط التقليدي الذي يقوم على أساس الرعب والإرهاب. فالاستبداد الناعم شكل من الطغيان الذي تحافظ فيه الحكومات على الشكل الديمقراطي أو مايسمى باللعبة الديمقراطية التي تتمثل في الترشيح والانتخاب والبرلمانية. ولكن هذه اللعبة الديمقراطية تتم في الجوهر تحت مبدأ القوة والحماية.والأفراد في هذه اللعبة يفقدون القدرة على المشاركة الحرة واتخاذ القرار. كما يفقدون القدرة على المراقبة والمشاركة.

والحل الذي يقدمه توكفيل يكون في درجة المشاركة السياسية للأفراد. إذ يتوجب على الأفراد في هذا المجال الخروج من شرنقة العزلة والانصراف إلى الشأن الخاص إلى المشاركة السياسية في مختلف الأحزاب والتجمعات والفعاليات والممارسات، كي لاتبقى السلطة في دائرة مؤسسات بيروقراطية تمارس القرار السياسي بمفردها. وهذا يعني أن تنامي الحياة الفردية بصورة مستمرة قد يؤدي إلى نمو طغيان جديد هو طغيان الدولة البيروقراطية بوصفها قوة مدمرة للأفراد والمظاهر الديمقراطية في المجتمع.

في المجتمع الذي تطغى فيه الدولة، سيجد الفرد نفسه في وضعية اغترابية جديدة، وفي قلب مايسمى بالطغيان السياسي الجديد، وهو طغيان يستمد نسغ وجوده من تنامي النزعة الفردية إلى حد اللامبالاة السياسية. فالأفراد يمكنهم اليوم وفي مواجهة هذا الطغيان تأكيد نوع من الثقافة السياسية التي تؤكد أهمية المشاركة الحقيقية في الفعل السياسي، لكي لايتعرض جوهر المواطن بوصفه إنسانًا للتهديد والخطر. فبؤس الحداثة يتمثل في ثلاثة مستويات: في أمراض الفردانية، وانتكاسات العقلانية، وغياب المعايير الأخلاقية للمجتمعات الإنسانية كنتاج للعاملين السابقين. وهذه المستويات الأساسية لبؤس الحداثة تقود إلى ضياع الحرية وإلى غرق الإنسان في مستنقع الاغتراب والقهر.

الثقافة العربية والقرن الحادي والعشرون

د. سمر روحي الفيصل (*)

لاشك في أن الانتهاء من الألفية الثانية ودخول الألفية الثالثة مجرد مناسبة زمنية للحديث عن الثقافة العربية. ذلك لأن طبيعة هذه الثقافة في بدايات القرن الحادي والعشرين لن تختلف في شيء عن طبيعتها في العقود الأخيرة من القرن العشرين. وليس من المتوقع أن تكون هذه المناسبة الزمنية غير حافز لإنعام النظر في الحال الثقافية العربية التي عصفت بها الأحداث العربية والإقليمية والدولية، فكشفت عن الخلل البنيوي في الأمن الثقافي لديها، وطرحت مخاوف جديدة من أن تتجه هـــذه الثقافة إلى التبعيـة

(*) د. سمر روحي الفيصل: باحث من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية النقد الأدبي له إسهامات عديدة في الصحافة السورية.

للثقافة الغربية، وأن تبتعد تدريجيًا عن تلبية الحاجات الثقافية لأبنائها العرب. وإذا اتصف إنعام النظر في الحال الثقافية العربية بشيء غير قليل من الصدق والموضوعية والأمانة العلمية، فإنه سيكون قادرًا على تقديم اقتراحات مفيدة لتجسيد الخطة الشاملة للثقافة العربية، وهي التركيب الفكري المستقبلي الاستراتيجي الجديد الذي وضعته جامعة الدول العربية، وعملت ابتداءً من عام ١٩٨٦ على أن تجمع المثقفين حوله، وتجعلهم ينطلقون منه. وسأسعى، ههنا، إلى الإسهام في تحليل الحال الثقافية العربية كما آلت إليه في نهاية الألفية الثانية، مراعيًا أثر الدولة القطرية في الطبيعة الراهنة للثقافة العربية، وإمكانية تعديل هذا الأثر في ظل الدولة القطرية في القرن الحادي والعشرين، انطلاقًا من أ ن الأمة العربية مجزّأة، وأن التجزئة فرضت على دولها القطرية طوابع ثقافية متباينة في أشكالها موحّدة في جوهرها. وقد رأيتُ من المفيد أن أستند إلى المفهوم الواسع للثقافة، بما يضمن من فنون وآداب وعلوم وتربية وسياسة واقتصاد، وأن أنظر إلى هذه الثقافة نظرة كلية تسمح لي بتتبّع الهيكل الثقافي العام دون الخوض في تفصيلاته، ودون اللجوء إلى تسمية صانعيه.

أولاً، الثقافة العربية في الألفية الثانية،

إذا كان الإنسان هدف الثقافة فمن الواضح أن الإنسان العربي في أخريات الألفية الثانية أصبح عمومًا، أكثر ميلاً إلى الاستهلاك وأكثر التزامًابقائمة المحرمات الطويلة.

وأكثر خضوعًا لأوامر دولته ونواهيها، وأقل اكتراثًا بالقيم الوطنية والقومية والاجتماعية، حريصًا على تأمين حاجاته دون نظر في شرعية الأسلوب وأخلاقيته، رافضًا مجتمعه راغبًا في الهجرة منه. وليس لهذه الصورة التي تحوَّل إليها الإنسان العربي علاقة بنمو أعداد المتعلمين في المدارس والجامعات، ونساء المعامل، وتعدد المؤسسات والمعاهد، واتساع المدن وكثرة الخدمات فيها. بل إنه لا علاقة لهذه الصورة بزيادة دور النشر والمطابع والكتب والصحف والمجلات ومراكز الثقافة والحاسوب والأنترنت. فذلك كله شكل خادع لجوهر يخبو رويدًا رويدًا، وتعدُّد زائف لمظاهر ثقافية لاتؤدي وظائف إيجابية ولا تغرس القيم العربية الأصلية، ولاتسمح للإنسان العربي بأن يناقش العاملين على إعادة ترتيب المنطقة العربية، أو يُقدِّم رأيه في قضية الصراع العربي الصهيوني، أو يعترض على توهين هويته ودينه ولغته وتاريخه. وإذا كان ذلك كله،

أو بعضه، صحيحًا فإنه يعني أن الثقافة العربية في أخريات الألفية الثانية لا تبني الإنسان العربي القادر على النهوض بأعباء مجتمعه وأمته في القرن الحادي والعشرين. والظن بأن عجز الثقافة العربية عن أداء وظيفتها الأساسية في بناء الإنسان العربي يرجع إلى الخلل في العوامل الأربعة الآتية:

١ - الثقافة القُطرية:

لم يستطع أحد إقناع القائمين على الشأن العربي بأن بناء الدولة القطرية لا يخدم الأمة العربية، ولايقود الدولة القطرية نفسها إلى المكانة التي ترنو إليها. فقد أصبح هاجس بناء الدولة القطرية أقوى من رغبة العرب الشكلية في بناء أمة ذات دولة واحدة. ولهذا السبب استمر العرب حتى نهاية الألفية الثانية وهم يرفعون شعارات قومية، يعلنون من خلالها انتماءهم إلى الأمة العربية، واعتزازهم بتاريخها وآمالها وتضحياتها، وتضامنهم مع أحداثها. ولكنّ بناءهم الحقيقي كان يتجه إلى ترسيخ الحدود القطرية، وبناء الجيش القادر على الدفاع عنها، وتأسيس أنظمة الأمن التي تحميها من أي اعتداء داخلي، ووضع القوانين التي تضبط الوزارات والمؤسسات والنقابات فيها، وتأسيس نظام إعلامي ودعاوي متكامل، والسعي إلى الإفادة من الموارد البشرية والطبيعية في بناء الاقتصاد القطري، وترسيخ نظام حكم قطري له أسبابه وتاريخه ومسوغات بقائه واستمراره. ونتج عن ذلك مفهوم (السيادة) الذي يعني - بعيدًا عن الدلالة الدبلوماسية والقوانين الدولية - أنه لا علاقة لدولة عربية قطرية بما تفعله دولة عربية قطرية أخرى داخل حدودها، فلكل نظام الحق بأن يرفع الشعارات التي يرغب فيها، ويبني النظام الذي يرتضيه، ويعامل الناس بما يكفل له الاستقرار والاكتفاء الذاتي. وكلُّ ما يخرق هذا المفهوم مذموم، كاف لقطع العلاقات الدبلوماسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية. وقد يستدعي هذا الخرق بعضًا من التهديد، وشيئًا من التلويح بالقوة، وجنوحًا إلى المكائد والدسائس والحروب الإعلامية.

ولا أشك في أن الثقافة القطرية نشأت وتنوّعت رويدًا رويدًا في ظل هذا البناء الصلد لمفهوم الدولة القطرية ولتطوراتها حتى نهاية الألفية الثانية. فهذه الدولة تُعلي من الثقافة الدينية، وتلك من الثقافة القبلية، وثالثة من الثقافة العلمانية، ورابعة تتوازى فيها الثقافات الفرعية وتتجاور دون أن تتعارض أو تتناقض. ولكل دولة منها قائمة محرَّمات خاصة بها، تحفظ بوساطتها قيادتها وسياستها وأمنها وسيرورتها وخلافتها، وتشمل مفرداتها الحفاظ على رعايا الدولة هادئين مطيعين معتقدين بأن ثوابتهم الدينية والتاريخية

والاجتماعية مصانة من العبث. وقد استقر المنهج الثقافي القطري في أخريات الألفية الثانية، فأصبح لكل دولة اتحاد للأدباء والأديبات والفنانين والصحفيين والأطباء والمهندسين.... ووزارات للثقافة والإعلام، ونقابات للعمال والمعلمين، ومراكز للنشر والطباعة والتوزيع. وغدت حركة المثقفين وعلاقتهم بأقرانهم في الدول الأخرى محكومة بموافقة قيادتهم وتوجيهاتها، وليست محكومة بتنمية ثقافتهم وتوحيدها والسؤال عن تأثيرها في الإنسان العربي.

ومن الطبيعي أن تنهض كلُّ دولة قطرية بإنتاج الثقافة التي لا تتعارض مع سياستها ووجودها، سواء أكان الإنتاج الثقافي مباشرًا بوساطة المؤسسات الرسمية أم غير مباشر بوساطة دور النشر والمؤسسات المملوكة للقطاع الخاص. ولكن المشكلة التي لم تستطع الدولة القطرية التغلُّب عليها وهي تُخطط للثقافة وتنتجها، هي العلاقة بين الثقافة والاقتصاد. ذلك أنها شجعت على سيادة مفهوم أحادي للتنمية ذي بُعد واحد، هو البعد الاقتصادي، ووضعت خططها القطرية استنادًا إلى مواردها الاقتصادية، ورغبت في الوقت نفسه في التخطيط لثقافة ذات مضمون رسمي، وفي ضبط النشاطات الثقافية، وفي إدخال العمل الثقافي في إطار سياستها الوطنية. وكان ذلك يعني أنها تُقدِّر الثقافة، وتخاف أن تنمو في اتجاه معاد لها. كما كانت محاولتها ضبط النشاطات الثقافية تعني أنها تعرف تأثير هذه النشاطات في الاتجاهات السياسية وفي التنمية الاجتماعية. ولكن حيرة هذه الدولة القطرية دفعتها إلى علاقة محددة بين الثقافة والاقتصاد، هي علاقة التابع (الثقافة) بالمتبوع (الاقتصاد). انطلاقًا من إدراكها بأنها لا تستطيع أن تنوب عن القدرة الثقافية الخلاقة للأفراد، فتصطنع منهم من يُنتج الثقافة التي ترضى عنها. وهي في الوقت نفسه لا تستطيع السماح للعمل الثقافي بالإنتاج بعيدًا عن تخطيطها وتنميتها ورقابتها، لئلا يغدو حرًا ينهض به المثقفون داخل الحدود التي تضمن النظام الاجتماعي والسياسي فيها. وقد آل أمر الثقافة في ظل الدولة القطرية خلال العقد الأخير من الألفية الثانية إلى تشجيع ثقافة الاستهلاك وقيمتها، والسماح للإعلام بأن يُغرق الناس بتبعات الاستهلاك، مما أبرز الخلل في القيم الثقافية.

٢ - القيم الثقافية:

تُعلن الدولة العربية القطرية دائمًا تمسكها بالديموقراطية وحقوق الإنسان، وترفض كلَّ ما يخالف هذا الإعلان وتستنكره، ولا تسمح لأحد من داخل الدول العربية أو من خارجها بالتأكّد من صحة إعلانها، لأن أية محاولة للتشكيك في إعلانها تُعَدُّ انتهاكًا لسيادتها الوطنية على أرضها وشعبها. ففي دولة حرّة ذات سيادة،

وشعبها عريق حرّ يتمتع بحرية التعبير، ويحترم الرأي والرأي الآخر، ويعشق الحوار والنقد الذاتي، ويحرص على حرية الفرد وحقّه في أن ينتقد ما يراه سلبيًا في مجتمعه ودولته، وفي أن ينضوي في أية جماعة فكرية أو أدبية أو فنية أو سياسية، وأن ينتخب قياداتها ومسؤوليها كما ينتخب قادة دولته وممثليه في المجالس والبرلمانات. الأمور، إذن، بخير. فالشعب واع، يملك القيم التي تُجسّد إنسانيته، وتجعله سعيدًا على أرضه وبين أهله داخل وطنه الأبي.

ولاشك في أن القيم الثقافية التي تبني الإنسان العربي ليست بخير. ولا حاجة، هنا، إلى تصيُّد المناسبات التي تدل على أن حقُوق الإنسان ضائعة في هذه الدولة القطرية أو تلك. وليست الكتب المدرسية التي تدل على ضياع الحقوق المعنوية ببعيدة عنا. فهذه الكتب مصنوعة على عيني وزارة التربية في الدولة القطرية. وإن أية محاولة لقراءة القيم الثقافية فيها تقود الباحث إلى أنها تغرس قيم الطاعة والولاء والرضوخ، وتبتعد كليًا عن قيم التفكير الناقد، إضافة إلى أنها تُشجّع التمييز بين الرجل والمرأة، ولا تُعين الطالب على معرفة الحياة حوله، ولا تسمح له بمعرفة الآخر العربي والأوربي على حقيقته، ولا تطلعه على حقيقة تراثه وتاريخه القريب والبعيد. ذلك لأنها تريده مطيعًا مخلصًا هادئًا، لا يدرك أهمية الحوار، ولايعرف أساليب التَّثبُّت والتّبيُّن، ولا يملك القدرة على الإخلاص للحق، ولا يستطيع التمييز بين التعصُّب والعلم في المسائل المُختلف حولها. وعلى الرغم من ذلك كله فإن الكتب المدرسية ما تفتأ تعلن أن بناء الإنسان هو هدفها الأول والوحيد، دون أن توضح مفهومها للإنسان: هل هو الإنسان الحرّ القادر على البناء، أو هو الإنسان الذليل الخاضع القادر على التصفيق؟. ولا يكاد الأدب يختلف عن الكتب المدرسية في قضية القيم الثقافية. فهو إبداع من أجل الإنسان، ولكن واقعه في العقدين الأخيرين دلَّ على أنه رضخ للمحرمات، وأصبحت القيم التي يُعبِّر عنها لا تمس الدولة التي يعيش فيها، ولا تخالف ما ترغب فيه. وكنتُ لا حظتُ في أثناء دراسة السجن السياسي في الرواية العربية[1] أن الرواية التي تُطبَع في هذه الدولة القطرية تتحدث عن السجن السياسي في دولة قطرية أخرى. ولم يكن ذلك غريبًا، بل الغريب هو سماح هذه الدولة القطرية بنشر إنتاج يُعبِّر عن القمع والتسلُّط والتعذيب وسلب الحقوق داخل حدودها.

وليس من المفيد السؤال هنا عن المثقفين المنتجين للقيم الثقافية العامة، المبتعدين عن القيم العربية التي يحتاج إليها الواقع الراهن للمجتمع العربي، كاحترام الرأي وحرية التعبير ومناهضة

الظلم، والحفاظ على الملكية العامة، والمصير الواحد للأمة العربية، وإحقاق الحق، والعدالة الاجتماعية... فقد أدرك هؤلاء المثقفون قبل غيرهم هيمنة الدولة القطرية على الإنسان داخل حدودها، وقدرتها على النفع والضر، ورفضها الحاسم لكل مايمس خارج حدودها. ولهذا السبب آثر المثقفون السلامة، فسكتوا عن قيم يرغبون في التعبير عنها، ورسّخوا قيمًا مفيدة ولكنها لا تناهض الظلم وتشيء الإنسان في الدولة القطرية. وهم، قبل ذلك وبعده، موظفون في دوائر دولتهم ومؤسساتها ووزاراتها. يقتاتون من المرتّب الذي تمنحه الدولة لهم، ولديهم أبناء وزوجات وأهل يمكن أن يُؤاخذوا بذنوبهم. فهل يستطيعون الحركة وهم مكبّلون؟. لو كانوا يستطيعون ذلك لما امتلأت الدول الغربية والعربية بمهاجرين تخلّوا عن أوطانهم الصغيرة حبًا في دفع الأذية عنهم وعن أسرهم وذويهم. ولا بأس في أن يُقال إن هؤلاء المثقفين يُعبّرون باللغة العربية أينما حلّوا، ولا خوف عليهم لأن الثقافة ستبقى واحدة مادامت لغة التعبير عنها واحدة. وهذا القول يحتاج إلى تحليل، لأنه يحمل الاعتقاد القديم بأن اللغة العربية ما زالت القيمة الثقافية العليا التي لم يستطع أحد خلخلة بنيانها.

٣ - اللغة العربية:

هناك من يعتقد بأن الدولة القطرية لا تملك ما يسيء إلى اللغة العربية، لأن اللغة تخترق الحدود، وترتبط بالقرآن والتراث، مما يجعلها في منأى من الأخطار الداخلية النابعة من مواقف الدولة القطرية وإعلامها وتربيتها. وهذا الاعتقاد غير دقيق، لأن القضية لا تتعلق بالاعتزاز اللفظي باللغة العربية، بل تتعلق بقدرة الناطقين بها على امتلاك المهارات اللغوية الأساسية نطقًا وكتابةً. فهذه المهارات هي التي تُحدِّد المستوى اللغوي، وتسمح لصاحبه بالانتساب إلى العروبة والتحلّي بهويتها، وتجعله جديرًا بتدبُّر القرآن وتلاوته، وتدفعه إلى خدمة اللغة العربية والإعلاء من شأنها داخل دياره وخارجها. فإذا فقد العربي قيمة الاعتزاز بلغته، ولم يملك مهاراتها الرئيسة، ضعف انتماؤه، وداعبه الشك في هويته، واستعذب عامية منطقته ودولته، وعسر عليه الدفاع عن لغته، وإذا أضفنا إلى هذا كله القهر الفكري والاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي يتعرض له العربي، أدركنا المسوغ الحقيقي لفقدان الحوافز التي تشده إلى أمته ووطنه.

أعتقد بأن العرب في الدول القطرية يتجهون إلى هذه الحال اللغوية. فالإعلام الرسمي في أغلب هذه الدول يعلن الاعتزاز باللغة العربية ثم يروح يستعمل اللهجات المحلية في محطاته الأرضية والفضائية. ووزارات التربية والتعليم العالي تهلل

للتغييرات المتلاحقة في مناهج اللغة العربية وكتبها، ولكنها لا تسأل عن (مخرجات التعليم)، ولا تهتم بالمستوى اللغوي لخريجي المدارس والجامعات. ووزارات الدولة الأخرى تدّعي بأن الحرص على اللغة خاص باللغويين وحدهم. بل إن وزارات في بعض الدول الخليجية تستعمل اللغة الانكليزية في اتصالاتها بالصحف والدوائر والمؤسسات. وإن المسؤولين في غالبية الدول القطرية يخاطبون الناس بالعامية ويهملون العناية بالمشروعات اللغوية، وليس في خططهم القريبة والبعيدة أية إشارة إلى التردّي اللغوي، أو إلى مراكز البحوث التربوية الخاصة بغرس المهارات اللغوية، أو إلى الإنفاق على إعداد المدققين اللغويين، أو إلى المشاريع التي تجعل اللغة العربية سليقة في بلادها... ويستطيع كلّ ذي نظر أن يتخيل الحال اللغوية للناشئة في ظل هذا المناخ اللغوي المملوء بالرطانة والاستهانة باللغة القومية. لا شيء حول هذا الناشىء وحواليه يُشعره بقيمة اللغة العربية، ويُقدّم له النموذج السليم لاستعمالها. بل إن الأمر حوله وحواليه مغاير لذلك كله. فهو يرى الاهتمام باللغات الأجنبية سائدًا في بيئته، فيعتقد بأن هذه اللغات أكثر رقيًا من لغته العربية وأشد قربًا من العصر الحديث، وأن طريق رقيه الاجتماعي لابدّ من أن يمر عبر إتقانه إحدى اللغات الأجنبية. وفي هذا الاعتقاد، كما هو معروف، توهين لانتماء الناشىء وهويته، وترسيخ لانفصاله عن عروبته وأمته ودولته القطرية نفسها.

لقد كنا إلى أمد يسير نقرأ جدول الخطأ والصواب في آخر الكتاب المطبوع، وكان ذلك مدعاةً لاستنكار الأغلاط المطبعية، وتعبيرًا عن أن مؤلّف الكتاب يشاركنا الاستنكار ويحرص على أن يخلو كتابه من أي خطأ. ولكن الحال التي صرنا إليها جعلت خواتيم الكتب تخلو من هذه الجداول على الرغم من مئات الأغلاط في الكتب العربية المطبوعة بأرقى الآلات الحديثة، مما أصبح يُعبّر علانية عن استهانة الناشر والطابع باللغة، ويدل في الوقت نفسه على أن المؤلّف لم يبق قادرًا على الاستنكار، وأن عليه الصمت لأن حديثه سيُعَدّ لدى المؤسسة الناشرة تعريضًا بقدرتها، وتوهينًا لمكانتها، وتشكيكًا بانتمائها. واللافت للنظر أن تبرز دلالات كثيرة على ضعف لغة الكتّاب المعاصرين عمّا كانت عليه لدى أساتذتهم. ومن ثمّ ندر أصحاب الأساليب، وفقد القرّاء اللغوي الذي كان يتسرّب إليهم من خلال المؤلّفات الأدبية والعلمية، كما فقدوا النموذجات اللغوية التي يُقتَدَى بها. وتخلّت دور النشر الرسمية والخاصة عن ذلك الإحساس بالمسؤولية اللغوية، فأهملت تعيين المدققين اللغويين، وتهاونت في محاسبة المصححين، وهوّنت من شأن الأغلاط المطبعية،

ورفض الحديث عن المستوى اللغوي لمنشوراتها.

هذا كله غيض من فيض الاستهانة باللغة العربية في الدولة القطرية، فكيف نعتقد بأنه لا خوف على هذه اللغة لأنها تجاوز الحدود وترتبط بالقرآن والتراث؟!!. إن القرآن الكريم سيحفظ اللغة إلى ما شاء الله، وسيبقى التراث العربي مستودعًا خـالدًا لآثارها. ولكن ذلك لا يعني أن نتجاهل الحقيقة اللغوية المعروفة، وهي أن اللغة ليست معطى ثابتًا، لا تتغيّر ولا تتبدّل، بل هي معطى مرتبط بالمستوى اللغوي لأبنائها الناطقين بها. ولا شك في أن القرآن الكريم خير حافظ لهذه اللغة، ولكن الناطقين بالعربية انحدروا إلى المستوى الذي جعل ألسنتهم تلتوي في أثناء تلاوة القرآن الكريم، وتعجز عن أداء بيت من الشعر وفقرة من النثر. وهؤلاء العرب لا يفيدون من لغة القرآن الثرية، ومن بلاغة الحديث النبوي، ومن أفانين القول في التراث العربي، ولا يملكون - بحسب تربيتهم القطرية الراهنة - القدرة على غير الانتماء اللفظي للأمة العربية.

٤ - الأمن الثقافي:

تبدو الثقافة العربية، في ظل الدولة القطرية أواخر الألفية الثانية، نقيض سابقتها في أواخر الألفية الأولى، زمن العباسيين الذين ترجموا ما لدى الآخرين وأضافوا إليه، فكانوا مستعدين لدخول الألفية الثانية. أما الثقافة العربية الراهنة فتبدو غير فاعلة ولا مؤهلة لمواجهة مطالب المستقبل القريب والبعيد. فكل دولة قطرية تبني نفسها ثقافيًا بمعزل عن الدول العربية الأخرى، وتمضي في هذا البناء قدمًا وكأنها مؤمنة بقدرتها الذاتية على دخول القرن الحادي والعشرين. وهذا الإيمان عقبة كأداء أمام الأمن الثقافي العربي، لأنه حجب عن الدولة القطرية فوائد الخطة الشاملة للثقافة العربية[٢]، تلك الخطة التي بذلت جامعة الدول العربية الوقت والجهد والمال في إعدادها لتفي بحاجات الأمن الثقافي العربي.

ولا شك في أن الأمن الثقافي هو أمن الإنسان العربي، وأن مطالب هذا الأمن هي حقوق الإنسان العربي والظروف الموضوعية المعينة على تجسيدها. ومن السهولة بمكان أن نلاحظ ما آلت إليه حقوق الإنسان العربي في ظل الدولة القطرية. فكل دولة وفّرت لرعاياها حقوقًا شكلية، كالتعليم والعمل والصحة والإعلام، تفتقر إلى الجوهر الأصيل للحقوق الإنسانية. وكان ذلك يعني أن للعربي الحق نظريًا في أن يتعلّم ويعمل ويتثقف، ولكن هذا الحق مقيّد بقيدين أساسيين: أولهما أن يُقدّم هذا الحق تبعًا لوجهة نظر النظام القائم في الدولة القطرية، وأن يُرسخ هذا النظام ويدعو له. وثانيهما ألا يكون هناك انتقاد

أو اعـتـراض على أي شيء يتـعلق بشكل الحق وجوهره وآلية تنفيذه. وهذان الفيدان يُفقدان حقوق الانسان في الدولة القطرية الجوهر الأصيل والقيمة الإيجابية التي تساعد على ترسيخ المواطنة والمساواة في الحقوق والواجبات. فقد يرى الإنسان في نمط التعليم ومناهجه وامتحاناته ... ومخرجاته ما لايستقيم وبناء الإنسان الحرّ، فينتقد وينبّه ويدلّ ويُحذّر تبعًا لواجب المواطنة، وانطلاقًا من أن التعليم شأن عام يجب ألا ينفرد به النظام القائم. ولكن ذلك الانتقاد ممنوع، في كثير من الأحيان، في الدول القطرية إذا مسّ النظام أو أحد رموزه، سواء أكان يتصل بالتعليم أم العمل أم الصحة أم الإعلام أو غير ذلك. لاشيء في الدولة القطرية بعيد عن الرقابة والمحاسبة، ولكنها الرقابة التي تمنع حرية التعبير والنقد، والمحاسبة التي تعاقب المنتقد والخارج على الطاعة والرضوخ وقبول الأمر الواقع. فالدولة معصومة من الخطأ، وهي وحدها التي تعرف صالح الإنسان داخل حدودها، وتستطيع تكبيله بالمحرمات والمقدسات، وتغرس فيه الخوف، وتربيه على الاستلاب الفكري والقبول بالواقع، وتُبعده عن مقاومة السلبيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وتدربه على الحمد والشكر والولاء المطلق. وقد نجحت في أن تجعل من شعبها أناسًا يتلقون العلم في المدارس والجامعات دون أن يفيدوا منه في تنمية مجتمعهم، ويقرؤون الكتب دون أن يترجموا ماتضمنه إلى سلوك حضاري يؤهلهم لدخول الألفية الثالثة.

وهكذا يبدو الإنسان العربي وكأنه غير مؤهل للدفاع عن شيء. فهو يأكل ويشرب ... ويتعلّم ويعمل ويلهو. أما دخيلته فخاوية، لأنه يعرف ويصمت، ويرى ويتظاهر بالعمى. لايتمرد ولايفكر في ذلك، لأنه يفتقر إلى الحرية التي تُحيي النفوس، ولأن الظروف الموضوعية المحيطة به تفرض عليه النفاق والمجاملة والتصفيق ليحافظ على أمنه وسلامة رأسه وقوت عياله. وإذا كانت تلك الحال قاعدة الأمن الثقافي فإنه لا عجب في أن يصبح سكان الدولة القطرية أرقامًا، والأمثلة كثيرة على تولي النظام القائم العمل والتفكير في القضايا الداخلية والخارجية العادية والمصيرية نيابة عنهم، دون أن يحسب هذا النظام حساب معترض أو منتقد من داخل الدولة، لأنه مطمئن إلى مفهوم العصا لمن عصا قد تغلغل في الناس فجعلهم يخافون من بعضهم بعضًا، وينصاعون فرادى وجماعات، ويدعون له بطول العمر والبقاء.

ثانيًا: استراتيجية الثقافة العربية:

حاولت، في أثناء الحديث السابق، التركيز على الصورة السوداء للثقافة العربية في الألفية الثانية. ومسوغي في

ذلك هو الهيمنة المطلقة للدولة القطرية، والنتائج السلبية التي حصدتها الأمة العربية نتيجة التردّي الثقافي في هذه الدولة، إضافة إلى رغبتي في فهم طبيعة الثقافة العربية وهي تدخل القرن الحادي والعشرين. بيد أن التركيز على الصورة السوداء للثقافة العربية لايخلو من نقاط ضعف ومبالغة. ذلك لأنني أعتقد بأن هناك أمورًا في الثقافة العربية تخفف من قتام الصورة، وتُكمل جوانب الرؤية الموضوعية، وتُمهد للحديث عن الاستراتيجية المقترحة للثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين. هذه الأمور هي:

١ - هناك تطور غير متكافئ بين الدول القطرية، يرجع الى تباين الأنظمة واختلاف مفهوماتها الاقتصادية والسياسية. فهناك دول تبنت اقتصادًا شبيهًا بالاقتصاد الحرّ، وتبنّت أخرى نظامًا اقتصاديًا مقيّدًا. ونوّعت دول ثالثة الأنماط الاقتصادية بحسب تطورها الداخلي وأوضاعها الخاصة. ولم يكن هناك بدٌّ من تنويع الأشكال السياسية دون المساس بجوهر الحكم وتقسيماته، ونتجت عن ذلك كله صور قطرية متباينة ثقافيًا بحسب تباينها الاقتصادي والسياسي وموقفها الأساسي من الثقافة العربية الإسلامية. وليس من العسير، تبعًا لذلك، أن نلاحظ تلك الخدمات الثقافية العربية الإسلامية. وليس من العسير، تبعًا لذلك، أن نلاحظ تلك الخدمات الثقافية التي تُقدّمها دول المغرب العربي للثقافة العربية نتيجة احتكاكها الأصيل بالثقافة الغربية عمومًا، والفرنسية خصوصًا. كما أنه ليس من الغريب أن نلاحظ الخدمات الثقافية التي تقدّمها لبنان ومصر في حقول الطباعة والصحافة الثقافية والفنون، وسورية في حقل الثقافة القومية واللغوية، ودول الخليج في حقل الصحافة والمسابقات والجوائز والتكريم وتوطين التقنيات الحديثة وتعريب التجارب التربوية الغربية. وليس من الهيّن في حقل التأثير الثقافي أن تبرز مؤسسات مثل مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري (الكويت)، ومؤسسة سلطان العويس (الإمارات)، ومؤسسة الملك فيصل (السعودية)، ومكتب التربية العربي لدول الخليج (السعودية)، ومؤسسة الكويت للتقدّم العلمي (الكويت)، والجمعية الكويتية لتقدّم الطفولة العربية (الكويت)، والمركز العربي للدراسات الاستراتيجية (دمشق)، ومؤسسة شومان (الأردن) ...وهي كلها مؤسسات خاصة غالبًا، وشبه رسمية أحيانًا، فعلت فعلها الإيجابي في الثقافة العربية، وما زالت تنمو بعيدًا عن القتام الذي يلف الصورة السوداء للثقافة العربية.

٢ - هناك وعي ثقافي عربي بالحاجة إلى الانفتاح المعرفي على الآخر، وعدم الانغلاق على الذات القطرية. وقد تجلّى ذلك في نمو حركة الترجمة، وفي الانتشار

الواضح للأنترنت، وفي الدراسات عن العدو الصهيوني، وفي المحاولة الدؤوب لفهم الثقافات الإفريقية والآسيوية والأمريكية اللاتينية، وفي الاهتمام بالجاليات العربية في مغترباتها، وفي غزارة الكتب التي تُعبّر عن وجهات نظر غربية في شؤون السياسة والاقتصاد والأدب والعلم والفن. وليس من المهم، ههنا، تقويم هذا الوعي، أو رصد المعوقات القطرية في تألقه وأصالته، بل المهم هو اختراقه الشرنقة القطرية التي كانت إلى نهايات الثمانينات تفتح الكوى التي ترضيها، وتغلق ما تعتقد بأنه غير ملائم لها.

٢ - هناك إحساس ثقافي عارم بالأخطار المحدقة بالأمة العربية، سواء أكانت نابعة من داخلها أم من خارجها. وقد نما هذا الإحساس في تسعينات القرن العشرين، وأصبح نوعًا من الهاجس المقيم، وتحوّل إلى أشكال من نقد الذات ومحاكمة التاريخ والحاضر. وليس أدلّ على ذلك من البروز الواضح لبعض الفضائيات العربية ودورها في تعرية عدد كبير من آليات التفكير في القضايا المصيرية، ومن المفهومات السائدة، ومن المحرمات الراسخة، ومن المعارف المحجوبة. وحرصها في الوقت نفسه على الالتزام بحقوق الإنسان العربي في التعبير عن آرائه فيما آلت إليه أحواله في ظل الدولة القطرية.

وكانت، قبل ذلك وبعده، محاولة لتقديم الإعلام الحديث البعيد عن السيطرة الرسمية المباشرة والقيم الثقافية السائدة. ولم تكن هذه الفضائيات وحيدة في التعبير عن الهاجس الثقافي الجديد. فقد اضطرت القنوات الرسمية نفسها إلى مناقشة قضايا حسّاسة، كقضية الغزو العراقي للكويت ومتعلّقاتها، وقضية الديموقراطية، وقضية التطبيع مع إسرائيل، وقضية المياه، وقضية التغييرات التي لابدَّ من تُمهد للانضمام إلى منظمة التجارة العالمية، وما إلى ذلك من قضايا كان الإعلام الرسمي يُغلفها أو يقدمها بأساليب حيية لا تنفع في إحياء قيمة معرفية، ولا تضر العربي الذي اعتاد متابعة الإعلام الغربي لمعرفة القضايا التي تتعلّق به.

تُعين الأمور الثلاثة السابقة على القول إن أي حديث عن علاقة الثقافة العربية بالقرن الحادي والعشرين يجب أن يراعي ما آلت إليه الثقافة العربية في نهاية الألفية الثانية. ذلك أن الثقافة العربية في الألفية الثالثة لن تتبدّل وتتغيّر ما لم تملك آليات التغيير الداخلية الخاصة ببناء الإنسان العربي. ومن ثمَّ فإن هناك حاجة ثقافية لا ستراتيجية عربية تنطلق من الواقع الثقافي الراهن بما فيه من قتام وتباشير ضياء، إلى واقع ثقافي مرتجى في الألفية الثالثة، لا يتحقق بالأماني وحدها.

ولستُ، هنا، في موقع يؤهلني لشيء غير الاقتراح بأن تنهض الاستراتيجية المأمولة للثقافة العربية على ركيزتين لا ثالث لهما، هما: جامعة الدول العربية، وإصلاح البنى العربية.

١ - جامعة الدول العربية:

ينطلق اقتراحي بأن تُعدَّ جامعة الدول العربية معلمًا ثقافيًا استراتيجيًا من أن الواقع القطري أمر حتمي لا مفرَّ منه في المستقبل المنظور على أقل تقدير. ومن ثمَّ فإن وجود جامعة الدول العربية في هذا الواقع القطري الصلد، وقبول الدول القطرية به، يسمح بالانطلاق مما هو موجود مقبول. ومسوغ هذا الاقتراح كامن في أن الانطلاق من فرضية الوحدة العربية يعني تعليق القضية الثقافية، وتأجيل البت فيها حتى تحقيق هذه الوحدة. وهذا أمر غير مقبول، بل إنه تكرار لما فعله العرب طوال النصف الثاني من القرن العشرين حين جعلوا الوحدة شعارًا لفظيًا دون أن يعملوا على تجسيد شيء يقود إليه. أما الأمر المنطقي في العرف الاستراتيجي فهو الانطلاق مما هو موجود في اتجاه ما هو مفقود، مما يسمح بجعل القضية الثقافية مدخلاً لغرس القيم المفضية إلى الوحدة، ويضمن في الوقت نفسه عدم نفور الدول القطرية تبعًا ليقينها من أن أثر الثقافة في توحيد العرب أثر بعيد وليس قريبًا كما هي حال الأثر السياسي. ثم إن هناك سببًا آخر يجعل الدول القطرية لا تتفر من أية معالجة للقضية الثقافية، هو إحساسها في نهايات الألفية الثانية بأن المنطقة العربية تتعرض لغزو ثقافي داهم لا تستطيع وحدها الصمود أمامه. ولهذا كله تبدو جامعة الدول العربية حلاً ممكنًا يقبله الطرفان: الطرف الراغب في صنع استراتيجية للثقافة العربية صالحة للقرن الحادي والعشرين، والطرف القطري المتشبث بانغلاقه الداخلي، الخائف من أن تدهمه قوى خارجية دون أن يملك الأمن الثقافي الملائم لها. ولا شك في أن القضية بين هذين الطرفين تبدو عسيرة ومتناقضة وغير منطقية، تبعًا لتباين الأهداف وقدرة الدول القطرية على امتصاص ما يلائمها وتبني ما تراه مثارًا لها، ولكنها القضية الوحيدة الممكنة في زمن (العولمة) والحاجة إلى اتحاد الكيانات الصغيرة.

إن الانطلاق من اعتماد جامعة الدول العربية معلمًا ثقافيًا استراتيجيًا يملك مسوغًا آخر داخليًا، هو توافر التجربة الثقافية لدى جامعة الدول العربية، ممثلة في منظماتها الرئيسة وخصوصًا المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم[٣] ومكتب تنسيق التعريب[٤]، ومجسَّدة في الخطة الشاملة للثقافة العربية: وقد شكَّلت هذه التجربة تاريخًا من العمل الثقافي العربي المشترك، يصح اعتماده أساسًا ثقافيًا

استراتيجيًا شريطة التركيز على شُعبه الثلاث: حقوق الإنسان وتأهيله وتلبية حاجته إلى التغيير. وليس من المقبول هنا تكرار ما كنتُ ذكرته حول العمل الثقافي العربي المشترك[٥]، ولكنني ما أفتأ أعتقد بأن تاريخ العمل الثقافي العربي المشترك كما قدَّمته جامعة الدول العربية هو تاريخ السعي لترسيخ الأمن الثقافي الذي يُؤهِّل الإنسان العربي للعيش في القرن الحادي والعشرين. ذلك أن الخطة الشاملة للثقافة العربية انطلقت من ضرورة بناء رأي عام عربي مستنير حول أخطار الغزو الثقافي الغربي، لأن هذا المنطلق المقبول في الدول العربية كافة يؤدي إلى توفير الحقوق المعنوية للإنسان العربي، تبعًا لحاجته إلى تشجيع هذا الإنسان على التعبير عن رأيه في ظاهرة الغزو الثقافي، وقيادته بشكل غير مباشر إلى تحديد نظرته إلى ذاته وإلى الآخرين المحيطين به، وتأهيله للمشاركة في شؤون مجتمعه وللنفاذ إلى دخيلته المقهورة. وهذا هو مغزى القدرة الذاتية التي اهتمت بها الخطة الشاملة للثقافة العربية، وجعلتها سبيلاً إلى (إبراز الخصوصية الحضارية، والاستعانة بقومية المعرفة وتكاملها بين الأقطار العربية)[٦].

والمعروف أن أي تأهيل ثقافي للإنسان العربي لمواجهة متغيّرات القرن الحادي والعشرين، يحتاج إلى نشاطات ثقافية تهدف إلى غرس أمرين في الإنسان العربي، هما المبادرة الذاتية والتفكير العقلاني في أمور الحياة والمجتمع والوطن والأمة. فإذا تحلّى الإنسان في واقع الدولة القطرية لا يبادر ذاتيًا إلى المطالبة بحقوقه المعنوية في القول والعمل والفكر، بل يترك هذه المبادرة للدولة، فهي تفكر عنه في حقوقه، وتعرفها على نحو أفضل منه، وتستطيع تلبية حاجاتها القريبة والبعيدة. وكان الإنسان العربي المقهور رضي بالاجتياف النفسي، وأصبح مؤمنًا بأن الدولة تستطيع إدارة شؤونه، فأسلم قياده لها، والغى كلَّ اعتراض على عملها، ورضخ لأوامرها ونواهيها. فإذا اتجه التأهيل الثقافي إلى إحياء قيمة المبادرة الذاتية، ووفّر لها النشاطات التي تجعلها سلوكًا حضاريًا، رفض الإنسان العربي أن يكل أمور حقوقه إلى الآخرين، سواء أكانوا جمعيات أم أحزابًا أم وزارات أم أنظمة حكم، وراح يطالب علانية بهذه الحقوق، ويجاهد في سبيل الحصول عليها كاملةً غير منقوصة. فهو أكثر من الدولة دراية بحقوقه المهضومة، وأقرب إلى الاكتواء بنار فقدانها. كما أنه فرد في المجتمع وليس رقمًا فيه، وكلّ شأن عام لابدَّ من أن يكون له فيه نصيب ورأي. ولاشك في أن الدولة القطرية لن ترضى بهذا التعبير المباشر عن الحقوق المعنوية، وستسد السبل أمام

محاولات الحصول عليها، ولديها من التهم الجاهزة ما يكفي لردع أي إنسان عربي تسوّل له نفسه المطالبة بحقوقه المعنوية. ولهذا السبب أقترح أن تُجسّد المبادرة الذاتية بأسلوب غير مباشر لا تعترض عليه الدولة القطرية، هو أسلوب ممارسة الحقوق المعنوية في قضايا لا ترفضها الدولة القطرية، كالغزو الثقافي مثلاً. فهذا الأسلوب - وإن كان غير مباشر - يضمن تدريب الإنسان العربي على ممارسة حقوقه، ويُحيي في نفسه نزعة المطالبة بها، وتفتيق أساليب جديدة للاقتراب منها.

بيد أن تأهيل الإنسان العربي لامتلاك قيمة المبادرة الذاتية مقترن في الخطة الشاملة للثقافة العربية بتربية التفكير العقلاني بدلاً من التربية الراهنة التي تحرص على التفكير اللاعقلاني. ويخيّل إليَّ أن جامعة الدول العربية رغبت، من خلال إشارتها في الخطة الشاملة للثقافة العربية إلى التفكير العقلاني، في القول إن الإنسان العربي لن يكون قادرًا على مواجهة المتغيّرات الثقافية في القرن الحادي والعشرين ما لم يجعل العقل رائده في أموره كلها. ذلك لأن التفكير اللاعقلاني هو الوجه الآخر للقهر، بل هو التخطيط المدروس لإبعاد الإنسان العربي عن التعامل العقلاني مع أموره وأمور الآخرين في مجتمعه. وإذا كان التفكير العقلاني أمرًا مكتسبًا وليس فطريًا، فإنه من المقبول أن نلجأ إلى أسلوب غير مباشر في غرس مهاراته، ترضى الدولة القطرية عنه، ولا تبذل أي جهد في الحد منه. وهذا الأسلوب غير المباشر هو إعلان الاهتمام بمواجهة التحدي العلمي الأوربي الحديث. وقد بدأت الدول القطرية - على أية حال - في إعلان إهتمامها بمواجهة هذا التحدي، واتخذت شعار الاعتماد على التقانة الحديثة بديلاً من الاعتماد على الأساليب القديمة، وراحت تتخذ خطوات عملية في ترسيخ المعلوماتية[٧]، وتُروِّج كثيرًا لاقتناء الحواسيب[٨] واستعمال الأنترنت[٩]. وهذا هو نفسه المدخل المرغوب فيه لتربية التفكير العقلاني[١٠]. فتحت (يافطة) الحاسوب نستطيع تشجيع استعمال العقل، لأن الفكر المتخلّف ذا التفكير اللاعقلاني لا يصلح للتعامل مع هذا الحاسوب. وباسم (الأنترنت) نستطيع تشجيع الاتصال بالمعارف والدراسات والمكتبات ومصادر المعرفة. وباسم (الابتكار) و (الرقي العلمي) نستطيع تدريب الإنسان العربي على قيم الاستقلالية العلمية وحرية البحث وصُنْع المعرفة. وليس الغرض هنا تعداد المنافذ التي يتيحها الأسلوب غير المباشر لتجسيد التفكير العقلاني بعيدًا عن الصدام مع أنظمة الدول القطرية، بل الغرض هو محاولة غرس قيمة التفكير العقلاني دون أن تشعر الدولة القطرية بأن هذا الهدف

يناهض تربيتها الناس على التفكير اللاعقلاني. ولا شكّ في أن (استراتيجية التربية العربية) تُكمل الخطة الشاملة للثقافة العربية في هذا الأمر[11]، لأنها تهدف هي الأخرى إلى إعادة تأهيل الإنسان العربي ليتخلّص من مأزق مواجهة التحدي العلمي الحديث بفكر متخلّف ليس للعقل أثر فيه. ولكن مشكلة الدولة القطرية تبرز هنا من جديد، فهي تسيطر على التربية الرسمية وتوجّهها، ولهذا السبب لابدّ من تعزيز اللجوء إلى الأسلوب غير المباشر نفسه في إقناع الدولة القطرية بضرورة اعتماد الأساليب التربوية على المعلوماتية، بغية توجيه التربية الرسمية في هذا الإتجاه، وإلا فإن الإنسان العربي الذي تُشجّعه النشاطات الثقافية على التفكير العقلاني سيبقى أسير التناقض بين التفكير اللاعقلاني في التربية الرسمية والتفكير العقلاني في النشاطات الثقافية المجسّدة في المحاضرات والندوات والنقد والكتب والصحافة والبحوث.

إن غرس قيمتي المبادرة الذاتية والتفكير العقلاني في الإنسان العربي لابدّ من أن يقود إلى إحياء قيمة إرادة التغيير في نفسه، ومن ثمَّ إقناعه بإمكانية تحوُّله من رقم في الدولة القطرية إلى إنسان له حقوق وعليه واجبات. ولا تتمثّل إرادة التغيير في (التصريحات التي تُذاع، أو القرارات التي تُتخذ وتُنشر، وإنما تتمثّل بالصدق والالتزام والعزم على التنفيذ)[12].

فما أكثر الشعارات التي قرأناها طوال عقود حول الشخصية العربية الجديدة المخلصة لوطنها وأمتها، العاملة على بناء المجتمع العربي الحديث، ولكننا لاحظنا في الوقت نفسه سعي الدولة القطرية في اتجاه معاكس للشعارات التي تبنّتها وجعلتها جزءًا من منظومتها الفكرية، ولاحظنا أيضًا نكوص الإنسان العربي إلى السلوكات الغيبية المتخلّفة نتيجة قهره وإذلاله وإبقائه على هامش العصر. ومن ثَمَّ بتنا ننفر من الشعارات، ونرغب في أن يسود العمل العلمي المدروس لإحياء إرادة التغيير في الإنسان العربي، دون أن ننتظر مساعدة الدولة القطرية، ودون أن نغفل عن أن ذلك يعني نوعًا من المواجهة مع الأنظمة السائدة، ويعطينا من التضحيات الصعبة. وإلا فما معنى أن يكون الإنسان مثقفًا وهو راضٍ بالقهر والطاعة والخوف، مُراقب في حديثه وكتابته وعلاقاته الاجتماعية والمهنية، صامت عن الخلل والفساد وتعطيل القوانين والدساتير؟ وما معنى الثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين إذا لم تكن عاملة على (إغناء شخصية المواطن العربي لتأكيد وعيه بعقيدته وبذاته وبحريته وكرامته وقدرته على مواكبة التطور الإنساني المعاصر والمشاركة الفعّالة فيه؟)[13]. إن إرادة التغيير محصلة المبادرة الذاتية والتفكير العقلاني، كما أنها قضية

محورية تُحدد مصير المجتمع العربي في القرن الحادي والعشرين.

٢ - إصلاح البنى العربية:

إذا كان من المتوقع أن يكون القرن الحادي والعشرون عصر صناعة المعرفة بالنسبة إلى الدول القوية، وعصر استهلاك المعرفة بالنسبة إلى الدول الضعيفة التابعة، فإن الثقافة العربية التي ترغب في إعادة تأهيل الإنسان العربي ليتجاوز استهلاك المعرفة إلى الإسهام في صنعها وتقديمها للآخرين، لا تؤدي عملها إذا لم يتجه المجتمع العربي إلى إصلاح بناء التحتية بغية تحويل الدولة القطرية إلى دولة مؤسسات، يخضع كبيرها كما يخضع صغيرها للدستور والقانون، ولا يعلو فوقهما مهما تكن مرتبته عالية في السلم الاجتماعي أو الأمني أو السلطوي أو القبلي. ذلك لأن الدول القوية صانعة المعرفة ستنفذ إلى الدول القطرية من باب الخلل في المؤسسات والوزارات، ومن خلال إيهام القائمين عليها بأن استيرادهم التقنيات الحديثة سيُدخل دولتهم القطرية الألفية الثالثة، ويجعلهم يعيشون في القرن الجديد كما عاشوا في القرن العشرين أسياداً على الناس، أوصياء على شؤونهم الخاصة والعامة.

والواضح أن الدول القطرية شرعت تقتنع بذلك، وترفع شعارات المعلوماتية، وتستورد آلاف الحواسيب، وتغيّر بعض الهياكل الإدارية. وهذا مفيد، لأنه - كما سبق القول - مدخل يمكن النفاذ منه إلى التفكير العقلاني والمبادرة الذاتية وإرادة التغيير. بيد أنه غير كاف إذا لم تتوافر البنى التحتية الحديثة التي تحتضنه وتنميه وتقوده إلى الإسهام في صنع المعرفة وتقديمها للعالم، سواء أكان بنية التربية أم بنية السياسة أم بنية الاقتصاد أم بنية القوانين. ولعل ذلك يعني أن الإصلاح الديموقراطي لا يخلق وحده الدولة الحديثة، ولا تقوِّم اعوجاج الدولة القطرية إذا لم تنتقل الأولوية من التنمية الاقتصادية إلى التنمية الثقافية. فالثقافة تُوسّع الاقتصاد، وتجعله خادماً للإنسان بدلاً من سيادته ونظرته إلى الإنسان على أنه رقم في الاستهلاك والإنتاج، مما يدعو إلى تثقيف الاقتصاد، وتشجيعه على امتلاك مفاهيم جديدة تقضي على البطالة، وتتمكن من توزيع العمالة توزيعاً عادلاً، وتحرص على الإفادة من ثروات الدولة القطرية في خلق فرص عمل جديدة. كذلك الأمر بالنسبة إلى إصلاح البنية التربوية. فالتربية لا معنى لها إذا لم تغرس في الإنسان العربي المبادرة الذاتية والتفكير العقلاني وإرادة التغيير، وإذا لم تجعله يملك المهارات الأساسية في اللغة العربية، وينجح في استعمالها في الحديث والكتابة، ويصنع منها هويته. أما التربية السائدة التي مازالت تعمل على حشو ذهن المتعلّم بالمعارف فقد آن الأوان للتخلّص

منها، لأن قضية التربية الحديثة لاتكمن في تزويد المتعلّم بالمعرفة، بل تكمن في تمكينه من المهارات التي تؤهله للبحث عن المعرفة وامتلاكها وصنعها. وبذلك وحده يُصبح هذا المتعلّم مؤهّلاً لمواجهة متغيّرات القرن الحادي والعشرين والتكيّف معها.

أخلص مما تقدم إلىَ أن الثقافة العربية ترجمت في نهايات الألفية الثانية أسلوب حياة الإنسان العربي في الدول القطرية، وعبّرت عن إحكام السيطرة عليه وضعف إمكانية نهوضه بالأمن الثقافي، وتردّي اللغة التي يُعبِّر بها ويتخذها هوية له. ولم يكن من الغريب أن يبقى هذا الإنسان نابضًا بالرغبة في الثقافة، متطلعًا إلى الانفتاح على العالم، مدركًا الأخطار المحدقة به وبأمته. فما بقي من خدمات ثقافية، ومؤسسات علمية، وسلاسل كتب، منحه القوة للتخفيف من قتام الثقافة القطرية السائدة. ولابدّ من إحياء المبادرة الذاتية والتفكير العقلاني وإرادة التغيير في هذا الإنسان ليتمكن من مواصلة الحياة في القرن الحادي والعشرين، مستندًا في ذلك إلى استراتيجية ثقافية عمادها ما أنجزته جامعة الدول العربية، وما يمكن إصلاحه من البنى العربي، وإلا فإن صلته بمتغيرات القرن الجديد لن تكون في أحسن حالاتها غير صلة التابع بالمتبوع.

إحالات

١ - صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عام ١٩٨٣، والثانية عام ١٩٩٤.

٢ - صدرت الخطة الشاملة للثقافة العربية عام ١٩٨٦.

٣ - وافق مجلس جامعة الدول العربية في ١٩٦٤/٥/٢١ على ميثاق الوحدة الثقافية، وعلى دستور المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. لمزيد من التفصيل انظر: رشيد، هارون هاشم - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - مجلة (شؤون عربية) - العدد ١ - مارس/ آذار ١٩٨١ - ص ١٤٤.

٤ - أنشئ هذا المكتب في الرباط ١٩٦١ أول الأمر، ثم تبنته جامعة الدول العربية عام ١٩٦٩، وأسندت إليه شؤون التعريب كلها. لمزيد من التفصيل انظر: حقي، د. ممدوح - مكتب تنسيق التعريب - مجلة (شؤون عربية) - العدد ١١ - يناير/كانون الثاني ١٩٨٢.

٥ - انظر: الفيصل، د. سمر روحي - العمل الثقافي العربي المشترك - مجلة

(المعرفة) - دمشق - العدد ٤٣٠ - يوليو / تموز ١٩٩٩.

٦ - الخطة الشاملة للثقافة العربية - ص ١٤٣.

٧ - هناك معايير لقياس حال المعلوماتية في أية دولة أو مجتمع، أبرزها أجهزة الحاسوب الشخصية، واستخدام الأنترنت (شبكة المعلومات الدولية)، وعدد العلماء والمهندسين، وعدد طلبات الحصول على براءات الاختراع. انظر: العرب على مشارف القرن - حالة المعوماتية - د. سعيد حارب - جريدة (الخليج) - الإمارات - العدد ٧٣٨٤ - السبت ١٩٩٩/٧/٧.

٨ - أعلى نسبة عربية في اقتناء الحاسوب تتوافر في الإمارات ١٥٦.٣ جهاز لكل ١٠٠٠ شخص. انظر المرجع السابق.

٩ - تُعَدُّ الإمارات أكثر الدول العربية إقبالاً على الأنترنت، فلديها ٣٦١ من كل ١٠٠٠٠شخص يشتركون في شبكة الأنترنت، تليها لبنان فالكويت فالبحرين فقطر فالمغرب فمصر فتونس فالسعودية فالجزائر. وليست هناك بيانات عن الدول العربية الأخرى. انظر المرجع السابق.

١٠ - انظر حول محاسن التقنيات الحديثة ومساوئها المحتملة قبل استخدامها ص ١٨٤ من: المصمودي، د. مصطفى - النظام الإعلامي الجديد - عالم المعرفة ٩٤ - الكويت ١٩٨٥.

١١ - انظر ص ٢٢/٢١ من: صابر، د. محي الدين - نحو استراتيجية للثقافة العربية - مجلة (شؤون عربية) - العدد ١٥ - مايو /أيار ١٩٨٢.

١٢ - انظر ص ١٤ من: زريق، قسطنطين - مطالب المستقبل العربي - مجلة (شؤون عربية) - العدد ١٥ - مايو/ أيار ١٩٨٢.

١٣ - الخطة الشاملة للثقافة العربية - ص ٧٣.

❖ ❖ ❖

إنني أعتب يا شعبي عليك

(أنشودة غضب وعصيان.. من روح خطاب الخمسينيات)

شعر

يوسف الخطيب ❖

ديباجة

كلما غمَّسْتُ شِعري «بِعَذاباتِ» بلادي

قال لي «مِهيارُ» في صيغةِ ظَرْفٍ وكِياسَهْ:

تلك «إشكاليَّةٌ» أَوْلَيتَها جُلَّ اجتهادي

وَهُوَ عيبُ الشعرِ أن يَهْتِكَ «حُرُماتِ السياسهْ» !!..

(❖) يوسف الخطيب، أديب وشاعر من فلسطين، يساهم في الحركة الشعرية العربية منذ الأربعينات من القرن المنصرم. له العديد من الدواوين الشعرية.

- ١ -

انا لم أعتبْ على طاغية
إنني أعتبُ يا شعبي عَلَيْكْ
أيُّها المارِدُ، في غفوَتِه
وَحْدكَ الأمرُ، والنَّهْيُ إليكْ
قُم إلى الطَّاغوتِ مَرِّغْ أنْفَهُ
في الثرى، واسحبْ عليهِ قَدَمَيكْ
ما تَرى لونَ يديهِ قانيًا
مِن ضحاياكَ، فما بالُ يَدَيكْ؟!
مَصرَعُ الظالمِ، لو قُمتَ لهُ
ليس إلا نَبْسَةُ مِن شَفَتَيكْ

- ٢ -

أنتَ ، يا شعبي، الذي مَثَّلْتَهُ
صَنَمًا، فاشْرَخْ إذَن وَجْهَ الصَّنَمْ
أنتَ مَنْ سَوَّيْتَهُ مِن عَدَمْ
وتُواريه.. إذا شئتَ، العَدَمْ
فَمتمَّا، لاحانكُما نَحلِقُهُ
ولْنُبارِكْ بالجِراحاتِ القِمَمْ
لا يُرى في أرضِنا طاغِيَةٌ
حيثما ينبضُ فينا عِرْقُ دَمْ
كُلُّنا راعٍ، فيا ويلَ الذي
خالَ أنَّا في مَراعِيهِ غَنَمْ

- ٣ -

بِيعَت القدسُ، فَهَل مَنْ باعَها
يَفْتَدي أقداسَها المُغْتَصَبهْ؟!
كُلُّ قصرٍ شِيدَ، من حيثُ بها
تَنْعَبُ الرِّيحُ طُلولاً خَرِبَهْ
تَبَّ أوثانُك، يا شَعبي، ولا
كان أغنى «قيصرًا» ما كَسَبَهْ

الرّســـالاتُ ادَّعَـــوْا تَبْليـــغَـــهـــا
بِـالْتُّـــــعْسِ الأنبـــيـــاءِ الكَذَبَهْ
خَـــرَّوا ســـيناءَ، بـالقُـــدسِ، فـــدىً
وتَقَـــاضَـــوْا أجْـــرَ وادي عَـــرَبَهْ!!

- ٤ -

واحـــــةُ التـــاريخِ، يـاذاكـــرةً
جُـــرِّدَتْ مِن غـــاليـــاتِ الذِّكَـــرِ
ضَـــيَّـــعَـــتـــهـــا أنفُسٌ ضـــائِعَـــةٌ
في سَـــرابات غَـــدٍ مُـــبْـــتَـــسَـــرِ
بُعْـــدُ عـــينيـــهـــا، إلى خَـــيْـــشُـــومِـــهـــا
كلُّ مـــايُرمـــيـــه مَـــدُّ النَّظَرِ
وَحْـــدَكِ، الآنَ، كُـــوى النُّور علـى
وَحْـــشَـــةِ الدربِ، وزادُ السَّـــفَـــرِ
جَـــدِّدي أمسِ، غـــداً، رَحْبَ المَدى
وعِـــدي صـــحـــراءَنا بـالمطَرِ

- ٥ -

مَنْ تُرى دُونَكِ، يا شـــعـــبي، الذي
حَـطَّـمَ «اللاَّتَ»، وَهَـدَّ الـصَّـنَـمـــا
فـامـتَـشِقْ سـيـفَكَ للصُّبحِ، وَخُـذْ
ثـأرَكَ الـعـــادلَ مِـن هـذي الـدُّمـى
هِيَ ســامَـتْكَ أذىً مِن بَطْشِـهـا
وارتـوَتْ مِن مُـهَجِ الشـعـبِ دمـا
وَهْيَ غَـالَتْكَ بِعـاتي بأسِـهـا
وتحـاشـاها عن الخَـصْمِ العَـمـى
واحـتَـمَتْ في كُلِّ بُرجٍ بعـدمـا
ضَـيَّـعتْ في السَّـاحِ أقداسَ الحِـمى

- ٦ -

'نســـان، يا شـــعـــبي، الذي
هُوَ مِن لَحـــمِكَ، والعَظْمِ، مُـــحـــمَّـــدْ

لا ارتضى شمسًا لهم، أو قمرًا
دُونَ ما شَدَّ لهُ العزمَ، وَوَطّدْ
أإذا أصفادُنا، واحِدةٌ
فَعلى أيْ حُطامٍ، نَتَعدَّدْ
رَمْ «سَلامًا» أبيضُ الحقُّ به
وَحْدَهُ الأبيضُ، والأسوَدُ أسوَدْ
لِلحَرابيِّ «رَماديٍّ» الرؤى
وإذا هادَ زمانٌ، تَتَهَوَّدْ

- ٧ -

أنا لم أعتَبْ على طاغِيَة
وقديمًا عاثَ في الأرضِ الطُّغاةْ
إنني أعتَبُ، يا شعبي، على
صدركَ النابضِ عزمًا، ما دهاه؟!
يا لَذِئبٍ يصنعُ الموتَ لنا
بيَدَيه، كيفَ لم تُقطَعْ يداه
فامضِ للغاصِبِ، في أبراجِه
واهدِمِ السجنَ على مَنْ قد بَناهْ
وادفنِ الموتَ الذي تَرهبُه
إنما تُؤخَذُ، لا تُعطى، الحياه!!

حاشية

قال لي: ما تزالُ شاعرَ وزنٍ
وقوافٍ، وَرنَّةٍ في خِطابِكْ
قلتُ: هذي، نَعَمْ، حَصيدةُ حقلي
صاعُ قمحٍ، ولا زُؤانُ اغترابِكْ!!

تجليات للمدى الآخر..!؟

شعر

خضر عكاري ❖

❖- نتوارى خلفَ محيطات العالمِ،
نعبرُ.. دونَ وَلاء،
أتغيَّرُ.. في صمْتٍ رحيلي،
وحُضُوري يحتجزُ الخلجانَ الممنوعَهْ..!
في كلِّ غريبٍ،
ألمحُ.. شكلَ بِلادي

(❖) خضر عكاري، أديب وشاعر من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الشعر من دواوينه: «شقائق النعمان».

نُومئُ للأنهارِ.. المأسورةِ،
أنَّ قيامتنا،
تلتحفُ الأصواتَ الأُخرى؟!

❖ ❖ ❖

❖-كُلُّ الألوانِ تُحاكَمُ رغم براءةِ لون الدَّمِ..!
وسرابٌ.. يمتحنُ الرُّؤيةِ..،
خلفَ متاريس اليقظةِ..
تركلني.. أوسمةُ الغَزْوِ،
وأُتْرَكُ آثارًا.. عامرةً،
وبقايا - رَسْمٍ -
قابضَهُ الزّمنُ المُرُّ.. يبابًا،
فوق مقابرَ.. آهلِ الفلواتِ،
يسيلُ.. لُعابي،
ترجُفُ كلُّ جهاتي الأربعِ،
أخلعُ نعليَّ.. قُبيلَ دُنُوِّ ضَبابِ
الفصلِ المطريِّ..!

❖ ❖ ❖

❖ -../ أحميك..، كنبيٍّ ينتظرُ الوحْيَ زمانًا،
يملأُ.. وجْهَ الأرضِ ربيعًا.. وعدالهْ..
يشُقُّ جُورَ الظُّلمِ على قارعةِ الحقِّ،/..
بعدك.. يا قاتلتي،
أُعلِنُ سرَّ ولائي،

بين غيابي وحضوري،

تفترقُ الأزماتُ،

بعينيك عيوني،

يختصرُ.. الحرمانُ دموعَ البُؤساء!

❖ ❖ ❖

ياويلَ العالم وقتَ يجنُّ «زُناةُ» التّاريخ،

وَوَجهي الشّاحبُ بين حوافرِ خيلهمُوا..؟! يتناهى..، يصغُر، يكبرُ، يرسُمُ خارطةً

حدَّ.. فيها،

منطقةَ الضُّوء،

وأخرى أشَّرَ.. فيها

منطقةَ الظّلِّ ومَا.. بينهما،

الجرحُ.. وحيفٌ ؟!!

❖ ❖ ❖

يُعتقَلُ.. الخبزُ.. يُشرّدُ وجهُ الماء،

يُطاردُ.. صوتُ المزْنِ،

يموءُ الموجُ،

وتختمرُ الأشياءُ،

تصيرُ بدائرةِ.. الحُمّى،

مُجرمةٌ.. تقتاتُ بقاياها..!

/ يستيقظُ عصرُ اليوم التّالي،

فجرُ.. اليوم الأوّل../؟!

وأنا.. رَهْنُ إشارةِ بَدْءِ الطّلقة..

أغمزُ.. وعْدَ حصادِ الأيام المنتظره..

يأكلُني الْهَمُّ.. حديثَ الأرياحْ..
هاجَمَني النَّملْ،
وعشّش فيَّ جَرادُ اللّعنَهْ
جَنْدَلني عن فرسي،
صوتُ المحرومين بوهجِ «التُّخْمَهْ» ؟!

❖ ❖ ❖

❖- قبل فِطام الكونِ وبَدْءِ الكَلِمَهْ..
ألبستُك ثوبَ الفَزَعَ الآتي..!
سمّيتُك مرحلةً، وصراعًا،
لونًا.. من ألوانِ الطّيفِ،
وحسيسَ الماءِ بصدرِ الرّملِ،
ووجهًا.. لا يعرفُ من أين تجيءُ..
«الَّلطْمةُ» ؟!

فوق جبيني،
يذبلُ.. عشبٌ ربيعي!..
ويغيبُ النّورسُ وسْمًا، بدويّا،
وتصيرُ.. الخلجانُ كهوفَ الجانْ..
تصهلُ عبر مضاربِ أهْلِ النّخْوة،
خيلُ.. الفرسانْ..
تتبرّجُ بالجرحِ صبايا.. «نَجْدٍ»
ويحفُّ بموكبِ هودجنا الشّاميّ،
حُماةُ.. الدّارِ نشيدُ بلادي!

❖ ❖ ❖

ليالي الغبار

قصة

بديع صقور *

- ١ -

بضعة بيوت تتناثر تحت أشجار الصنوبر والعرعار، أسطحتها تلامس الكثير من أغصانها .. بيوت أشبه بقبور متباعدة، يبتعدون عنها تنفيذاً لأوامر «الخواجا».. يتركون ذكرياتهم وأيامهم على حجارتها، ويرحلون، تتلفت ميّاسة:

- كل «الخواجات» يجبروننا على الخروج وقت يشاؤون..

يقولون: ليس لكم شغل عندنا.

آخر نظرة ألقيتها على ما كان بيوتنا، قبل هبوطنا ذلك الوادي الضيق، الذي كان

(*) بديع صقور: أديب وشاعر من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الشعر، رئيس تحرير مجلة بناة الأجيال، من دواوينه: «جدار الماء».

يسميه والدي «باب الهوا»، وكان يؤكد لنا دائمًا: لو انقطع الهواء عن الأرض كلها لوجدتم الهواء هنا / الأرض بالنسبة إلى والدي، هي ما يحيط بنا.. أرضنا هي العالم/. بيوتنا التي كنا نسكنها، والشبيهة بالقبور.. أقصد بيوت «الخواجا»،كانت تبعد عن أقرب طريق عام مسير نصف يوم..

ليس لها درب يذكر.. جميع شعاب الغابة توصلك إليها.

- ٢ -

قلت: لم يكن ثمة درب إليها.. في الغابة صنعنا دربًا..

بدا كل شيء طويلاً.. الخطوات.. الليل.. الغابة..

لم يتبدل الخوف، داخل بيوت «الخواجا» أو خارجها..

ثلاثون عامًا، أي منذ ولادتي، والخوف يكبر فينا.. كل «الخواجات» متشابهون.

ثلاثون عامًا، لم نستقر في قرية واحدة أكثر من سنة، تقول أمي مياسة:

– هذه رحلتنا الأخيرة.. سنستقر في المكان الذي نصل إليه.. سنموت مع الشجر..

في كل رحلة، تكرر على مسامعنا هذا القول..

ربما كانت على حق، لأنها كانت كالشجر لا تحب أن تبرح الأرض التي تسكن، ولو بعد الموت.

«الخواجا» ليس على حق.. والدكم رأسه يابس أيضًا، تقول مياسة:

«الخواجا» مخرز، هل تقاوم العين المخرز؟

وتسأل مياسة:

والدكم معه حق.. شتمه «الخواجا»، فنبش والدكم عظام أجداد أجداده.. ولولا حلم الله لقطع رأسه بالمنجل الذي كان بيده، لكن «الخواجا» هرب أمامه كجدي صغير، وتحكي لنا مياسة.

- ٣ -

التقينا على النبع، شددتها من جديلتها، صرخت:

– ابن الكلب اقتلعت شعري

شتمتني.. نعم، شتمتني.. لم أشعر أنها غاضبة.. قليل من الرضا كان يغطي محياها، تمامًا مثلما كانت تبدو، عندما كنا نتعرى صغارًا ونسبح في بركة العين، نغوص كسمكتين صغيرتين.. يشد بعضنا شعر بعض، نتخاصم.. نتراشق بالماء والشتائم، وسريعًا نعود للّعب معًا.. آخر مرة سبحنا بها عراة، يوم شاهدتنا مياسة، وقالت:

- «عيب» لقد كبرتم، لا تسبحوا هكذا ثانية وضحكت عندما سألناها:

- الكبار لا يسبحون عراة؟

- الصغار فقط.. الصغار.

- ٤ -

هبطنا ذلك الوادي العميق، اختفت البيوت عن عيوننا تمامًا.. أفل النهار، ومازلنا في أول الطريق، تقول مياسة:

- ليالي كانون أشد ظلمة وبردًا من كل ليالي الشهور الأخرى.

كنا نتخبط في الليل، أحجار النهر الصوانية تدمي أصابع أقدامنا الحافية/ لم يكن عيبًا أن تسير حافيًا، فقط، العيب أن تذهب إلى المدرسة حافيًا/.

والدي يحثنا على المسير:

- أسرعوا قبل هطول المطر، غيوم الجنوب الداكنة لا تمضي بلا مطر.

تتسع الخطا.. عبثًا نحاول اللحاق بأبي وعمي «عبيدو»، مسافة خطوات بيننا.. نحدد موضعهما من صوت عمي:

«يا حادي العيس ياالراحل عبكره

دمعي دفق عفراقك عبكره»

وينهره والدي:

- لست شاطرًا إلا في الغناء.. كفى.. موالك، وحفظناه.

في الحقيقة حفظنا موال عمي «عبيدو» عن ظهر قلب، وكثيرًا ما كنت أغنيه فوق التلال، وأنا أسرح ببقرتنا الوحيدة «ليمونة»..

مرة وقبل أن أحفظ موال عمي «عبيدو» عن ظهر قلب، رجوته أن يعيده، ضحك عمي كثيرًا:

تريد أن تتعلم الغناء يا ابن أخي؟ هذه صنعة لا تطعم خبزًا..

آه لو كان عمي «عبيدو» حيًا الآن، لأقنعته أن غناء اليوم ولو كان رديئًا يطعم خبزًا، لا خبزًا فقط، بل قصورًا وعربات، كعربات «الخواجات».

كان يردد دائمًا:

- قضيت عمري في الغناء، ماذا جنيت؟

عمي «عبيدو» زرع وغيره حصد.

- ٥ -

الشمس تشرق كل يوم.. كل يوم تجمع خيوطها من مياه الأنهار والبحار والجبال والبشر..

الشمس صياد حزين، كل يوم يطرح شباكه، وخائبًا يعود.

الضفادع وبنات آوى تطلق لحنًا جنائزيًا.. شتائم والدي على «الخواجات» تتلاشى في فضاء ذلك اللحن.. بعضها يستقر في آذاننا:

- ابن الخنزير، ماذا عملت له؟ امتص دمي ودم أخي وأولادنا سنين طويلة، جاء غيرنا فطردنا، هكذا «الخواجات» أولاد خنزيرة دائمًا.. دائمًا أولاد خنزيرة.

ويصرف بأسنانه

ينطلق عواء بنات آوى، يصيح:

- لاتخافوا

ويهز عصاه، فيطير الخوف من قلوبنا.. يعاود عمي «عبيدو».

«يا حادي العيس.. يا حادي العيس..»

قضى عمره في الغناء، يقول لنا ذلك، عندما يسبقه والدي بخطوات كثيرة..

نتطلع إليه.. يهز عصاه كوالدي، أتشجع وأقول لأخي فارس.

- عمك وأبوك يستطيعان القضاء على قطيع من الذئاب وبنات آوى.

ويسألني فارس.

- لماذا لم يقضيا على «الخواجا»؟

- ... ...

- ٦ -

في تلك الليلة لم يطلع القمر، سألت والدتي مياسة:

- أين القمر؟

- في «النقصة» لا يطلع القمر

- «النقصة»؟

- «النقصة» في عيونك

والزم الصمت مسافة طويلة، اقتربت من عمي «عبيدو»

- عمي ما هي «النقصة»؟

وينطلق عمي:

«يا حادي العيس يا مشيل عبكره

دمعي دفق عفراقك عبكره

ولك، كان الوعد إلقاها عبكره

ولك، صار الوعد «كمشة» ضباب».

في النقصة لا يطلع القمر، قالت مياسة.

- من يوم ولادتك، حلَّ علينا الشؤم، كان وحامي صعبًا بك.

- وقبل ولادتي، كانت أيامكم، أيام سعد؟

وتسكت مياسة.. ويطوي سؤالي الليل والعواء.

- ٧ -

«الخواجا» لم يكن يضحك للرغيف الساخن..

وجه «الخواجا» أشواك ديس تمزق لحمك حين تقترب منها..

أشواك الديس كانت تحذرنا مياسة عن الاقتراب منها:

- ابتعدوا عن الديس يا أولاد، لأنه يمزق الثياب، والدكم ليس على «بنك»

ونسألها:

- «بنك»؟

- ... ...

- ٨ -

تشرين غبار ورياح، والشتاء على الأبواب..

الأولاد يحملون حقائب قماشية، محشوة بالكتب والدفاتر.. يصعدون التلة المجاورة، ويهبطون هناك، حيث المدرسة، كما يقولون.

أسرح خلف بقرتنا الوحيدة، والتي وصلت معنا..

تتفرط من عيني دمعة، وأسال مياسة

– أمي، لماذا لا أذهب مثل بقية الأولاد إلى المدرسة ؟ تمسح دمعة بطرف كمها:

– سوف يرسلك أبوك إلى شيخ الكتاب

– لماذا لا ترسلونني إلى المدرسة ؟

– «الخواجا» الجديد، يقول لوالدك: المدرسة تعلّم الكفر والفجور.. «الخواجا» يحذر والدك من إرسالك إلى المدرسة.. «الخواجا» متعلم، يفهم ما يقول:

– لماذا لا نتعلم ونفهم مثله ؟

– ... ...

– سأذهب غداً إلى المدرسة.. لن أرعى بعد اليوم..

– سيكسر والدك عظامك.. «الخواجا» لا يريدكم أن تتعلموا الكفر.

– لماذا تعلّم هو الكفر؟

– لا تسأل أسئلة أكبر منك

صوت عمي «عبيدو» يصل إلينا من بطن الوادي، يقفل بيننا باب الحوار:

«يا حادي العيس..».

- ٩ -

ستظل أيامنا غباراً. قال أبي

لماذا هي غبار، سألته مياسة، وأردفت؟

– ماذا جرى؟

– «الخواجا» قال: في الصباح لن أراك هنا

– ماذا ستفعل؟

– ماذا سنفعل، حين يكون هذا موقف «الخواجا» والوكيل والحكومة؟

- ١٠ -

وتابعنا مسيرة الخروج.. الرؤوس مثقلة.. حتى ظهورنا الدروب، مياسة تؤكد صحة ما قاله والدي:

– أيامنا غبار

خبا صوت عمي عبيدو، و «يا حادي العيس، يامشيل عبكره..»

الدرب يطول.. ويطول..

سأنوب عنك يا عمي «عبيدو» في الغناء..

النهر يبتعد.. الليل يقترب، والشمس صياد عجوز، يوشك أن يجمع شباكه الفارغة..

وأقسمُ لك يا عمي «عبيدو» لن أتوقف عن الغناء مادام صيادنا الشمس، يطرح شباكه كل صباح.

الزيـــارة الأولـــى

قصة

ماري رشــــو (*)

اذكر تلك الأيام كالحلم، وكنّا نستعد أنا وسليم للزواج. نحلم ببيت صغير يضمّنا، بأطفال صغار يزيّنون حياتنا، وكنّا ننتظر الأيام التي حملت لنا أكثر مما توقّعنا. كان سليم زوجًا «مميّزًا» وأبًا صالحًا، وكنت كما وصفني يوم الزفاف، فتاة أحلامه التي لن تتبدّل.

أذكر مراسم الزواج التي تمّت ببساطة، أو هكذا وجدتها. كان الكاهن باشًّا باستمرار، وبين الصلاة والعظة، أصبحت أمام الله والناس جسد الحياة، بينما كان سليم رأس هذا الجسد. يترتّب علي الطاعة، وبالمقابل عليه أن يترك أباه وأمه ويلتصق بي، ولم تنته

(*) ماري رشو: أديبة وقاصة من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية القصة والرواية. من أعمالها: «هرولة فوق صقيع توليدو».

الصلاة حتى تضرّع إلى الله أن يحفظني ويباركني، كما حفظ وبارك، راحيل وسارة ورفقة. كان لي على ثلاثتهن أكثر من مأخذ. صمتّ. إذ شعرت أن طقوس الطاعة قد ابتدأت من الآن. كان سليم أثناء ذلك يشدّ يدي مازحًا، وكنت أسعد الناس.

كان حفل الزفاف بسيطًا، مقتصرًا على الأهل والأصدقاء، فالتكاليف باهظة، إذ هدرنا أمام الضروري والواجب، ما جمعناه خلال عام من العمل، وما استطاعت أسرتانا تقديمه لنا من المساعدات. كان البيت الذي سيجمعنا صغيرًا، يقتصر على غرفة النوم والمعيشة، إلى جانب المطبخ والمتفعات، وبإيجار سيجعلنا في عجز أمام بعض المتطلبات، ومع توقع المزيد من الضائقات، خلال السنوات الأولى من حياتنا الزوجية، إلا أننا كنا في أسعد حال.

تسنّى لنا أنا وسليم، التعرّف إلى المدعوين. لفتت نظري إحدى السيّدات. سمراء. نحيلة. حادّة القسمات. ترتدي ثوبًا مكشوف الأكتاف. يظهر عنقها مائلاً تحت شعرها المعقوص. تتحرّك بلاخفر أو ارتباك. كانت بصحبة زوجها الذي يظهر عليه الملل. لاحظ سليم انتباهي. اقترب من أذني هامسًا:

– إنهما يتشاجران باستمرار.

– كيف عرفت؟

– إنها قريبة لي.

ضحكت. قلت هامسة:

– ما اسمها؟

– سمر.

لفّني بذراعه وهو يبتسم. اتجهنا إليهما، وخلال دقائق كنا نتحرّك بين المدعوين بابتهاج.

اذكر أيضًا أشياء كثيرة. دموع أختي. نصائح أمي وأبي. مشاغبة أخي المتعمّدة. كان يقرع الباب في الفندق. يحدّثنا بتوافه الأمور، ويغمز أن له عودة. كان كل شيء جميلاً، وكان سليم أجمل ما في حياتي، التي استمرت طويلاً.

❖ ❖ ❖

لاحظ سليم تأففي، وكنت قد انتهيت من ترتيب غرف البيت، هزّ رأسه ضاحكًا، ابتسمت له وأنا أراهن على صحة ما في ذهنه، غير أنه شدّد قائلاً:

– أنت لا تعرفين قدرتي على قراءة أفكارك!

ضحكت قلت:

– هذه المرة أخطأت، فانت تجهل ما أفكر به.

– بل أعرف.

– ما الذي تعرفه؟

- سبب تأففك.

- إذن قل يا سيد سليم.

تململ قليلاً ثم قال بثقة:

- سمر وجميل.

دهشت.. كانا سيزوراننا في وقت أحببت التفرغ فيه لنفسي، بعد التعب والركض خلال النهار، قلت باستغراب:

- كيف عرفت؟

- لست أنا.. إنما حبي لك يدلّني إلى الحقيقة.

تركت ما بيدي وجئت إليه، كان جالساً يقرأ صحيفة، أخذتها منه بدلال، وضعتها جانباً، وجلست ملتصقة به وأنا أحاول معانقته بكلتا يدي، قلت:

- إذن قبلني.

ضحك عالياً هذه المرة. خجلت وتراجعت قليلاً، غير أنه شدني إليه مداعباً، ثم قال فجأة:

- إنهما قريبان لنا، وليسا أصدقاء!

- ماذا تقصد؟

- أقصد، لسنا نحن من اختار العلاقة معهما، إنه حكم القرابة.

تعمّدت اللامبالاة، غير أنه تابع:

- ومع هذا.. لك حق الاختيار.

شعرت بالحرج، خاصة أن سمر هي التي تمتّ إلى سليم بصلة القرابة. قلت بصدق:

- كل من يخصّك يخصّني، سمر قريبتي أيضاً، كنت مرهقة وليس بسبب استقبالهما.

- سأعاونك، هيّا.

ضحكنا ونهضنا معاً.

ما زلت أذكر زيارتهما الأولى. كنت قد كوّنت صورة عنهما. يبدوان متألقين أحياناً، أو متذمّرين، تطوف فوق وجهيهما الأسئلة والأجوبة معاً. يتذمّر أحدهما فيضحك الآخر. كان زوجي قد حدّثني عن علاقتهما الغريبة التي توحي بالفشل، وكنت أستعد لكل ما سيبدر عنهما.

ألقيا سلاماً جافاً وجلسا. كرّرت عبارات التأهيل. كنت مرتبكة حين أشار سليم بحركة لامبالاة من يده، تذكّرت للحال حديثه عنهما، غير أنني بقيت في ارتباك، خاصة وأن التعارف حدث في حفل زفافنا، وكانت عبارات التأهيل يومذاك مقتضبة وسريعة.

مرّت بضع دقائق وهما مقطّبان. فهمت من إشارة سليم أنهما متخاصمان. أصابتني الدهشة، فهل يعقل أن يكشفا عن حالة خاصة يعيشانها؟ أو يقدما تلميحاً عن أسلوب حياتهما؟ هل مصادفة أنهما تشاجرا قبل المجيء؟ أم أنهما يتشاجران

باستمرار؟ تذكّرت كلمات سليم عنهما في حفل الزواج. تمالكت نفسي. قصدت المطبخ لأترك مجالاً للحديث، فربما شاءا الانفراد. تلك اللحظة ناداني سليم. عدت. فكّرت! ما الذي يجبرهما على العيش سويّة؟ أتاني صوت سمر وكأنها تهدّد قائلة:

- لولا الأبناء لما بقيت معك يومًا واحدًا.

شعرت بالخجل. أردت الخروج. سمعت صوت جميل يذكر اسمي، ويوجّه حديثه إلي قائلاً:

- أنت امرأة عظيمة. بوسعنا الاحتكام إليك!

لم أجب. كنت في ذهول. هززت رأسي. سمعت صوت سليم محاولاً إنقاذي. قال:

- سنشرب القهوة أولاً.

اتجهت إلى المطبخ، لا أدري هل أضحك أم أبقى في ذهول، حاولت التذكّر بأنهما يتشاجران باستمرار كما قال سليم، وعلى ما يبدو إنها (عادة).

عدت لأرى سمر غارقة بدموعها، بينما جميل يضحك باستخفاف. تمتم سليم أن لاشيء يستحق التفكير. إنه سوء تفاهم، تلك اللحظة تبدلت تقاطيع سمر. نهضت تطلب المغادرة. قهقه جميل بصوت عال. نهض سليم يحاول ترطيب الجو. كنت أثناء ذلك أضع أقداح القهوة على المنضدة. جلست. كانت نبضات قلبي تتسارع.

سألت بصوت خافت:

- ما الموضوع؟

ومع ضحكته العالية، التفت جميل إليّ وأخذ يطرح الأسئلة:

- هل أنا شاب وسيم؟

قاطعه سليم ضاحكًا:

- لا.

- هل أنا رجل غني؟

- لا.

- هل لدي سيّارة أو أملاك أو مال؟

- لا.

- إذن. كيف ستعشقني الفتيات؟

هزّت سمر رأسها ساخرة، مسحت دموعها، التفتت نحوي وهي تقول:

- يا إلهي ما أسخفه!

وتابعت السؤال ببساطة قائلة:

- وأنتما؟ كيف الحياة معكما؟

قلت بذهول:

- بخير.

قالت بطريقة لا تخلو من الصدق:

لم لا، أنتما في شهر العسل الآن.

ضحك جميل عاليًا قال:

- ماذا تقصدين؟

- مثل ما فهمت.

قال محتفظًا بضحكته:

- هذا ما عندنا.

- نعرف هذا.

شعر فجأة بالغضب، هزّ قدميه، أخذ يتوعد:

- أقسم. سيأتي يوم.

هزّت رأسها. أجابت:

- يوم المنى.

كان لحوارهما وقع موجع على سمعي، فلم أكن أتوقع حديثًا مشابهًا مهما وصفه سليم لي، وكان سليم الذي صمت طويلاً قد اكتفى بما وصلنا منهما، قال بحزم:

- يكفي هذا. إنكما تتشاجران لأتفه الأسباب.

انبرت سمر محمّلة كلماتها مزاحًا وهي تشير إليّ ثم إلى سليم قائلة:

- سنراكما ذات يوم. أنتم الرجال يهزكم إغراء امرأة.

قهقه جميل عاليًا، احمر وجه سليم، انتفضت واقفة، وكأن سليم خشي الموقف، وقف وكأنه تذكر شيئًا، أخذني من يدي، واتجهنا إلى المطبخ.

شعرت برغبة في الضحك، وكأن سليم شاركني الشعور، عانقني وهو يكتم ضحكته، مسح فوق رأسي، لم يتفوه بكلمة. همس في أذني:

- سنتحمّلهما.. إنهما هكذا، ثم ليسا أصدقاء كما قلنا.

- لكن! هل حقًا يلاحق الفتيات؟

أخذ سليم وضعًا جادًا. همس:

- لا، ولم يكن في يوم يلاحقهن.. أعتقد أنها مريضة.

- ياإلهي ! كم ولدًا لديهما؟

- اثنان، ابن وابنة.

خرجنا يحمل كل منا طبقًا من الفاكهة، سألهما سليم مبتسمًا:

- هل تصالحتما؟

أشاحت سمر بوجهها هازئة، بينما قال جميل ساخرًا:

- سيحدث هذا في الفراش.

نظرت إلى سليم. كنت أشعر بالتفاهة. نهض يضع أمامهما أطباق الفاكهة. كانت سمر أثناء ذلك تستعد للإجابة قالت:

- هذا ما تحسن فعله.

لم أشعر إلا والكلمات تنهمر من فمي قائلة:

- يكفي هذا، تبدوان في أسخف الحالات.

قلت كلماتي وانتظرت الرد. توقّعت شيئًا ما. كلمة أو لومًا. توقعت أي شيء عدا أن يغرقا في الضحك. هزّا رأسيهما معًا. قالت سمر وهي تشير إلى جميل:

- هذا أقل ما عنده.

أجابها جميل ساخرًا:

- وأنت! ماذا عندك؟ أتحفينا إذن.

طالت الجلسة. يبدو أنّهما يحملان قضاياهما لينثراها بين الناس.

لم نتحدث أنا وسليم إلا القليل، كنا في توتر دائم، أو أنا التي كنت، كان سليم يحفظ كل حركة يقومان بها، أو كل تصرف، وحين همّا بالخروج، تحركا دون سابق إنذار، فوجئت أنهما نهضا، غادرا دون ضجة وكأنهما قد أفرغا ما عندهما. قلت وأنا أتنفس الصعداء:

- الحمد لله، مرت الجلسة بسلام.

ضحك سليم. طوّقني بذراعيه، وكأنه يكتشف كنزًا. كنت مازلت تحت تأثير تلك الجلسة. قلت:

- أرجو ألا تتكرّر زيارتهما.

بدا سليم جادًا. أخذ يحدثني. لم يكن جميل قبل الزواج كما هو الآن. كان شابًا جادًا. حسن السمعة. لا مأخذ عليه. قلت مستغربة:

- ولم تزوج منها؟

- فسّر تصرفاتها بالحب.

- كان عليه أن يطلّقها.

أجاب وكأنه يذكّرني قائلاً:

- هذا من مساوىء الزواج عندنا، لا طلاق إلا في الحالات النادرة.

- أجل. أعرف هذا.

دخلنا تلك الليلة في حوار طويل، حول الزواج والطلاق. كان لكل منا رأيه، وتوصلّنا إلى نتيجة هي في مصلحة الأبناء في الدرجة الأولى، حيث يجب توفير الراحة وجلب الطمأنينة لهم باستمرار.

تلك الليلة لم أنم، وكأن تلك الزيارة قد منحتني القدرة على رؤية جديدة للحياة، وكأنني أتلقى أوّل الدروس التي لا تنسى، ومذ ذلك اليوم بقي جميل وسمر اللذان لم يعتد الواحد منهما قبول الآخر، بقيا في ذاكرتي المرآة التي تكشف الخطأ وتميّز الصواب، وكأنهما ولدا ليكونا المدرسة التي تشير إلى سلبيات الحياة لتجنّبها.

لكن! وبعد مضي مزيد من السنوات، مازلت أتساءل وأنا أراقب تصرّفاتهما التي لم تتبدّل قط، وأردّد بذهول:

- ترى! هل هما يصطنعان الشجار؟ أم ؟ وأصاب بالذهول من جديد.

الأدب وتكوين الذوق الجمالي للطفل

دراسة في قصة الطفل العربي

فائـــز الشـــرع ❖

مدخل تعريفي

قبل الشروع في محاولة إرساء أهم الدعائم التي يقوم عليها الطرح المراد تأكيد أهميته في هذه الدراسة لابد من الإلمام بالمساحة الدلالية التي يشغلها مصطلح الذوق، وهو يضم فيما يندرج تحته من محددات، ومايتطلب الإحاطة بمقصده من مقتضيات، المنطلق الأساسي لاتجاه هذا المسعى فضلاً عن النتائج التي يمكن الإفادة من اجرائيتها لإغناء البحث في حقل إنساني مهم هو الطفولة، ميدان بالغ الأهمية في بنائه الذهني والمعرفي بل والوجودي بشكل أعم وهي الثقافة على اختلاف أشكالها وسبل تعاطي منتجاتها المعرفية، ويتوج كل ذلك، بالنسبة للطفل، الأدب الذي وقع اختيارنا على القصة الموجهة للطفل من دون التقيد بالفئات العمرية وإن كانت مرحلة الفتوة التي تتجاوز مرحلة الاستقبال الأول للحياة المعرفية، هي المقطع العريض من الحياة الإنسانية للطفل الذي نحاول دراسة الأعمال الأدبية الموجهة إليه.

(❖) فائز الشرع: باحث من العراق، عضو اتحاد الكتاب العرب، له عدة دراسات منشورة في مجلة المعرفة.

ولإدراك كنه الذوق والتعرف على مايعنيه سنختار تعريفًا واحدًا لايجعلنا نتيه في محاولات تعريفية، ومنه ننطلق إلى معالجة الأدب من خلاله، فالذوق (Taste) هو «حاسة تدرك بها الطعوم من حلو ومالح ومر وحامض، وآلته الأعصاب الحسية المنبثة في اللسان..» وهو من الناحية المعنوية على هذا الاتجاه من التعريف به «قوة إدراكية لها اختصاص بإدراك لطائف الكلام ومحاسنه الخفية..»[1] ومن هذين الوجهين للتعريف بالذوق يتضح لنا أمران غاية في الأهمية لمعرفة الذوق وعمله بوصفه كيانًا تعالج به الأشياء الوافدة من الخارج على الإنسان وتتجلى وظيفة الذوق المعيارية في فعالية مزدوجة الأداء: الأولى تتضمن الاستيعاب أو الإحاطة بالشيء والأخرى تصدر الحكم المنسجم مع نوع الاستجابة المستوعبة لما وفد على الإنسان من الخارج وأدمج بحواسه وأصبح في حيز من الاختلاط بها، مع عدم استسلام هذه الحواس لطبيعته واحتفاظها بالقدرة على فرز مايحدد موقفها منه. وهذه الحال يمكنها أن تتسع لتشتمل على فعالية الذوق وقدرته على تذوق النتاجات المتكونة من سلسلة التراكيب اللفظية المرصوفة وفق مستوى من الوعي يعكس طبيعة ذهنية لها أسلوبها المميز في الكتابة، فضلاً على أنها تستحضر من الكتابة نموذج القارئ القادر على التعامل مع ماتكتب في الإطار العام لحساب القدرة على الإبلاغ من المرسل (المؤلف)، والقدرة على الاستقبال والاستيعاب من المرسل إليه (المتلقي) ويمكن احتساب الجهد الذهني المبني على أساس معرفي ثقافي مع طبيعة ذهنية نابهة من خلال فعالية الذوق في تحديد ماهو جيد أو ماهو مناسب وماهو أكثر جودة أو أقل أو ما هو غير مرغوب فيه بتاتًا.

ولايمكن أن ينمو ذهن قادر على الفرز، وذو ذائقة سليمة أو صحيحة غير منحرفة في أقل الأحوال تطلبًا لمثل هذه الإمكانية، مالم يكن هذا الذهن قادرًا على الفهم والتمثل على نحو قد لايكون عميقًا أو معقدًا، إلا أنه يملك اللبنات الأساسية لمثل هذه الملكة (القدرة) ولبيان الضروري أن يكون خطابه أو حكمه مجهزًا بأدوات اصطلاحية تعبر على نحو تحليلي معضد بإدراك كل أسرار العمل الأدبي، وماتكتنزه مفرداته ورموزه من قدرة على الأداء، ولكنه لابد أن يكون قادرًا بفضل نوع من النباهة مضافة إلى المخزون الثقافي على بساطته- على إبداء آراء تطال العمل من ناحية الجودة وغيرها أو تمكنه من اختيار الأفضل والأجمل من بين مايعرض عليه بسبل وكيفيات مختلفة لعل أكثرها وضوحًا القياس على أمثلة سابقة أو نماذج أخذت حيز الجودة وشغلت مساحة من الإعجاب، وذلك تبعًا لسعة التجربة التي يكون

الجانب الاقتراني فيها نابعًا من التواصل مع أعمال أدبية اطلع عليها سابقًا أو استدل عليها من خلال توجيهات عائلته أو أستاذه مع بيان مزايا العمل المعجب به، وأسباب هذا الإعجاب، بالنسبة لمن يقوم بوظيفة الإرشاد.

ولعل هذا الأمر مكفول من غير تدخل فيما يملك الطفل الحرية الكاملة في الاطّلاع عليه ومقارنته بغيره، وهو مانجده في تعامل الطفل مع أفلام الرسوم المتحركة (أفلام الكارتون)، إذ نجد الطفل يفضل بعضها على بعض استنادًا إلى ذوق اكتسبه من كثرة الاطّلاع، فضلاً عن المناقشات الفنية التي يجريها مع أقرانه وهم يتناولون هذه الأعمال بمساحة من عرض الآراء بطريقة حرة إذ إنهم يتقمصون أدوار شخصياتها بعد أن تكتسب لديهم الغاية في النجاح ولعل طريقة المعالجة أو طبيعة المغامرات أو جودة الرسوم لها إسهام في تكوين الأحكام لديهم على هذه الأعمال، وقلما نجد أن الحوار مثلاً أو اللغة المستعملة هي الحافز على الإعجاب بعمل كارتوني ما وذلك لأن أهم مايمكن استخلاصه من العمل الكارتوني هو الجانب البارز فيه وهو الرسم والمغامرة والحدث، وما اللغة المستعملة إلا وسيلة ربط وأداة لإيصال الصورة كاملة. وهذا الأمر مايمكن تأكيد الحرص عليه وهو الوسائل التي نعتقد أن العمل الكارتوني الموجه للطفل كفيل بأن يفرز ثقافة كبيرة لطفل ولا سيما في اكتسابه لمفردات التعبير لكون هذا العمل مقدم إليه بطريقة تحتاج إلى ذهن يفك رموز الكلمات ويستجلي مداليلها ويكسبه خبرة بالكلام وطرق التعبير التي ستكون هذه المرة هي الفيصل في إثبات حكم دون آخر.

ومادام الذوق هو مدار هذه الدراسة التي سنحاول تدعيم ضرورة إنماء الذائقة من خلال الأعمال الأدبية ولاسيما القصصية الموجهة للأطفال، فإن من الواجب التذكير بالحافز الذي وجه هذه الدراسة بعد النية في الشروع بدراسة تخص أدب الطفل وهو دراسة للكاتب السوري (محمد راتب الحلاق) تحمل عنوان «الطفل والأدب، تنمية الذائقة الجمالية الأدبية وتربيتها»[٢] ولايعني هذا أن ماأضافته تلك الدراسة من حافز لهذه الدراسة، يعني التطابق الكامل في وجهات النظر فضلاً عن الاختلاف في الاتجاه، إذ تمثل هذه الدراسة تُجاهًا تطبيقيًا معضدًا بنوع من التنظير الخاص بالتطبيق في حين تمثل الدراسة آنفة الذكر التوجيه التربوي والنفسي فقد أخذت على عاتقها على نحو افتراضي توجيهي مهمة إنماء الذوق من خلال الإفادة من أطاريح المدارس النفسية والسلوكية فضلاً على أنها عكست مسعى يحاول إيجاد عوامل مساعدة على إنماء قدرة الطفل من الناحية الذوقية وتربية

ذوقه. وذلك لوضعه في دائرة الاستجابة للأدب (إنتاجًا وتذوقًا) وقد اقترح الكاتب لتحقيق هذا الأمر حلولاً عدة لجعل هذه الغاية ماثلة للتحقق وتتلخص هذه الحلول على الرغم من نقاطها الست بمحورين رئيسين:

١- العمل على تثقيف الطفل بالمعارف اللغوية والعلميّة واطلاعه على نماذج مختارة من الأدب لإنماء خياله وذوقه.

٢- منحه الحرية لإبداء الرأي واحترام رأيه وبث روح الثقة فيه وعدم تقييده بآراء الكبار وقصره على تقبلها مهما كانت.

ومن هذا المدخل نتوجه إلى دراسة الأساليب القصصية في أدائها لجماليات الفن القصصي ومن خلالها يمكن الإلماح إلى جودة الأعمال القصصية ومدى اتساعها لمهمة إنماء الذوق الجمالي والفني لدى الطفل، وذلك بما اتسع لدينا من مجال وماوقعت تحت أنظارنا من أعمال قصصيّة عربيّة متنوعة الأساليب والأداء.

أسلوبية التعبير

لعل أهم مايميز الأعمال الأدبية المنتمية إلى جنس واحد خصوصية الأسلوب الذي يختلف فيه عمل أدبي عن آخر، وذلك تبعًا للاختلاف القبلي المرتبط بحساسية كاتب النص ونوع ثقافته ونوازعه النفسية ومــا يؤمن به من أفكار. ولايمكن حل إشكالية تنوع الأساليب وصعوبة الإمساك بأسرارها من خلال التعاريف العامة للأسلوب، إلا أن التوافر على هذه التعاريف يكفل بداية ناجحة لإدراك خصائص الأساليب الأدبية فتعريف الأسلوب بأنه «مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ والتراكيب النحوية..»[٣] على سبيل المثال يختص بالمكون الأصغر لكل خطاب أدبي وهو الجملة الصغرى بصرف النظر عن الجنس الأدبي الذي تقع ضمن مفرداته الأدائية، وإذا كانت الجملة القصيرة أو العبارة المكثفة أكثر انصياعًا للدراسة الأسلوبية على وفق منهج معد سلفًا، بعد أن جرب على إجراءات من النمط نفسه، فإن خطابات كبرى ونصوصًا موسعة لايمكن أن تدرس أسلوبيًّا ويطمئن إلى المنهجية المعدة سلفًا لتراكيبها: وذلك لأن افتراض أن كل نص أو عمل أدبي هو نتيجة أو حاصل مجموع جمل متعاضدة افتراض لايمكن أن يحيط بروح الأدب وإن كان قادرًا على جس تضاريسه والتعامل مع مكوناتها، وتزداد المهمة إيغالا في الصعوبة كلما كانت النصوص معدة لأداء رسالة يمثل المرجع الفكري لها طرح يحاول المرسل من خلال عمله الأدبي أن يفرضه على القارئ- كما يقول الأسلوبيون- أفكاره بعد إمرارها بوسط جمالي، فتكون رسالته ذات وظيفة مزدوجة من الفكر والجمال أو من التجريد ونوع من التجسيد وإن كانت المكونات في

أغلبها دوالا غير متجسدة ماديًا إلا ضمن المستوى الصوتي للغة الذي يؤدي عمل نقل الأفكار وإظهار البراعة في التعبير.

ومع الاعتراف بهذه الصعوبة فإنها لازمة لاستجلاء نوع الأسلوب الذي يتسع فيه التركيب ليشمل التكوين الكلي للعمل الأدبي على وفق ترتيب خاص يبرز أسلوبًا لايشبه غيره تمامًا إن لم يتفرد بصفته فالأسلوب «لايقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل والمقاطع والفصول»[٤].

ومادام العمل ينصب على محاولة الكشف عن خصوصية الأساليب، والقدرة الواجب توافرها لتكوين ذائقة قادرة على التعامل مع النصوص، ولابد من دراسة تشتمل على الاهتمام بأسلوبية القصة بأكملها وقدرتها على تحقيق الغاية منها، أو تمثيل موضوعها، أو فكرتها المركزية ومع هذا البحث تظهر بعض المزايا الجزئية، التي يمكن أن تفرد لها دراسة واسعة لما لها من أهمية لايمكن إغفالها لأنها تكشف عن مستوى التركيب الأولي الذي قد يكون صورة مصغرة للتركيب الكلي، وقد يكون تجاهًا مختلفًا مع أنه ينسجم كليًا في بناء يمثل إطارًا قد لايكون من جنس جزئيته، ولايمكن الخروج بنتيجة بخصوص المسعى الذي تريده هذه الدراسة الإحاطة بها دون مواجهة القصص نقديًا وذوقيًا ليكون هذا الإجراء عاملاً من عوامل فرز الجيد مع أن اختيار النماذج يعد درجة من درجات التفضيل أو عدمه، وسنأخذ القصص على وفق المبدأ الأسلوبي الفني الذي تقوم عليه وسنقتصر على مظهرين جماليين لأسلوبين من أساليب القص الأدبي للأطفال هما التمثيل، والتعليل الجميل أو أسلوب الأسطرة.

جمالية التمثيل

إذا كان لابد من الانطلاق من تعريف للتمثيل يعيننا على الإحاطة بفعاليته التعبيرية في ميدان الأدب، فلا تفوتنا الإشارات الأولى لهذه الظاهرة الأدبيّة التي لم تغفلها الجهود العربية القديمة ولاسيما في حقل البلاغة ونختار من هذه الجهود المبكرة تعريف أبي هلال لعسكري لها وقد اختار لها مصطلح المماثلة الذي يقول فيه «أن يريد المتكلم العبارة عن معنى فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده»[٥] ولعل المستفاد من هذا التعريف من حيث الدلالة المفهومية على الظاهرة يغني عن تتبع التفاصيل التي فيه إلى ناحية جزئية هي اللفظ، إذ بالإمكان أن تكون دالة على كيان أكبر كالقصة التي تأتي بكامل عناصرها تمثيلاً لفكرة وقد لايكون ميدان تحققها قريبًا من ميدان القصة التي مثلت هذه الفكرة.

والتمثيل كما هو واضح يقوم على علاقة بين طرفين يعبر أحدهما عن الآخر وهما الممثل له والممثل به، تربطهما علاقة تشبيه خفية يشغل فيها الممثل له حيز المشبه، بينما يقوم الممثل به مقام المشبه به، الحاضر بالقياس إلى غياب المشبه أو الممثل.

يقترب الأسلوب التمثيلي مما يدعى «بالاستعارة النصية التي عرفها ليتش بـ الرمز المتعدد وهو مايكون فيه عدد من الرموز المختلفة ذات التأويلات الفردية المضموم بعضها إلى بعض لصنع تأويل شامل»[٦] ومن نماذج الاستعارة النصية مانجده لدى (رني درفن) التي مثل لها بخرافة مزرعة الحيوانات لجورج اورول، حيث الحيوانات وأعمالها مشبه به لما يجري من تنازع في الثورة الروسية[٧].

وليس من الضروري أن تكون القصة الممثل بها تشير إلى مرجعية واقعية في التحقق إذ إن الفكرة التربوية التي قد تكتسب عن طريق التجارب السابقة غير المحددة بكيفية معينة أو حادثة محددة خير هاد لإنشاء بناء قصصي تقوم عناصره على تمثيل هذه الفكرة التي تشير إلى تلك الفكرة وتحاول رصد الظاهرة التي يمكن أن تقع فيها مع إعطاء كل طرف من أطراف الصواب والخطأ أو الخير والشر وصفه داخل هذه القصة التي ستتوزع الصفات على عناصرها وشخصياتها، ليحمل كل طرف من خلال سلوكه قيمة أخلاقية لها سماتها التي تقع ضمن دائرة الرفض أو القبول من لدن المجتمع الذي يمثل الطفل منه العضو القابل للتربية وغرس القيم والمبادئ الخيرة فيه مما ينعكس على سلوكه حاضراً ومستقبلاً.

ولعل من نافلة القول التذكير بأهمية المعطى الفكري للقصة أو ماتعكسه من دلالة تربوية لها أثرها الفعال في تكريس الفضيلة والتحلي بها لذلك كانت جل الدراسات النفسية والتربوية دائمة التركيز عليها وامتد هذا السلوك إلى الدراسات الأدبية التي تناولت أدب الطفل. والحقيقة أن وجهي العمل الأدبي الجمالي (الفني) والفكري (التربوي) لايمكن أن تفك عرى التواشج بينهما إلا أن التركيز على ناحية وإهمال الأخرى له ضرره البالغ في التكوين الثقافي للطفل وبالتالي الكبير، كما أن الادعاء بكون الطفل لايعني بغير الجانب الامتاعي من العمل وأن الكبير هو المعني بالجانب الفكري وعليه أن ينقله إلى الطفل، يعكس وجهة نظر قاصرة عن إدراك مايمكن أن يتمتع به الطفل من إمكانية للكشف عن دواخل القصة ومعطاها الفكري وإن افتقر إلى الصياغات الاصطلاحية أو الدوال الدقيقة لوصف هذا المعطى الفكري.

أما عن دور الكبار في التنبيه على الناحية الفكرية أو التربوية فهو عمل له خطورته على شمولية النظرة إلى الأشياء الواجب علينا أن نساعد الطفل على التسلح بها إذ إن إدراك جمالية العمل الأدبي، أو ما هو واقع على العكس من ذلك له أهميته البالغة في الإعداد الثقافي للطفل، ومنحه القدرة على التمييز بين الجميل والأجمل أو الأقل جمالاً وربما الرديء من الأعمال الأدبية، وكل ذلك يخلق حالة من التهيئة للتعامل مع صور الحياة وتجاربها المختلفة، فضلاً على خلق وعي حضاري وذوق رفيع له أثره الفعال في الانتقال بالمجتمع من وضع إلى حالة أكثر رقيًا على الأصعدة كافة، يضاف إلى ذلك أنه يسلح الطفل بقدرة إبداعية على التحليل والنقد والخروج بنتائج من أي عملية يقع فيها الطفل مراقبًا أو يحتل موقع المتلقي، كما أن هذه الفعالية تكسبه القدرة على التمييز وعدم خضوعه لكل مايفرض عليه من أفكار وأعمال، وما أشد الحاجة إلى إعداد مثل هذا الجيل القادر على تحمل مسؤولية الحفاظ على الكيان الإنساني والمعرفي والأخلاقي لهذه الأمة، بعد تمتعه بالمناعة اللازمة لعدم وقوعه في دائرة الحيرة والانجذاب الأعمى لمصادر الضوء الأشد لمعانًا، انخداعًا بالمظهر وافتقارًا للقدرة على التمييز.

ولدى الاطّلاع على النماذج التي وقع عليها اختيار هذه الدراسة يمكننا بشيء من تحكيم الذوق والنظرة النقدية الخروج بنتائج علّها تكون أساسًا لترسيخ قيم ذوقية في التعامل الجمالي مع الأعمال الأدبية المعدّة للأطفال لكونها تمثل العقل الإنساني صانع الإبداع الجميل الذي يضاهي في الأهمية مايعد للكبار من أعمال تفوق هذه الأعمال في الدرجة لكنها لاتتجاوزها في القيمة والموقع الحضاري وهذا مالايجب التغافل عنه.

ونبدأ بقصة (خيال المآتة) عبد التوّاب يوسف، التي تفتتح السرد وتنقل إلينا مجريات أحداث القصة من خلال عين الفزاعة وذاكرتها وأحاسيسها ومشاعرها وانفعالاتها، إذ شغل الفزاعة دور البطل الراوي على الرغم من كونه لم يمثل في الحدث عاملاً من عوامل التحول في منطق السرد، ولم يشغل إلا وظيفة الفزاعة نفسها، في حين كان دور البطل للأولاد الذي أخذوا على عاتقهم تحدي الظروف وزراعة الأرض والفوز بالجائزة الأولى في مسابقة المزارع المنتجة، ولكن الفزاعة كان أحد أهم أفراد هذه المجموعة من الأولاد فهو يضم إلى جانب وظيفة الراوي وحارس الحقل والأذن والعين اللتين نسمع ونرى بهما مايجري، في حاضر القصة، ويضم الذاكرة والقدرة على سرد ماضي الأبطال الحقيقيين. لقد مثل الفزاعة تاريخ الماضي وآلامه والشاهد على الحاضر السعيد لهذه

البقعة الثائرة التي ترمز إلى مصر بأكملها، ولم تكن مقتصرة على مزرعة العم عبد السلام وولده صابر، فقد شملت أولاد القرية ودلت على نحو كنائي على مصر بأكملها، كونها قصة مصرية اختصت بالحياة المصرية، والقصة تمثيل من خلال أحداث واقعية لفكرة الاعتماد على الذات وتحمل المسؤولية منذ الصغر مادامت الإمكانات متاحة فضلاً عن التذكير بفضيلة الإخلاص في العمل والعزيمة التي تذل لها كل الصعاب حتى لو كانت صادرة عن الأطفال، فضلاً على أنها عكست قدرة التعليم على تجاوز الأطر البدائية في الزراعة والعمل وحثت على الاهتمام بالمدرسة وتوظيف علومها في شؤون الحياة، إنها بحق قصة كبيرة في معانيها بالغة التماسك في مجريات أحداثها استطاع الكاتب أن يوفق في صياغته لها وبنائها الحدثي والتعبيري، فضلاً على أنها عكست طول نفس وقدرة على الامتداد في التعبير إلى درجة أن تكون هذه القصة طويلة بالنسبة للكبار وبقدر رواية بالنسبة للأطفال.

والبراعة ذاتها نجدها في قصص الكاتب حسن موسى كالوصول التي سنتناولها في أسلوب الأسطرة أو جمالية التعليل، وهي تعكس فكرة تربوية، فضلاً على أنها في العمق تشير إلى نزعة وتجربة كثيرًا ما طالت الحياة البشرية حينما يقفز الانتهازي على ظهر المتفاني ليسرق فرصته، ويحاول النيل من جهده من دون استحقاق، كما في قصة (الوصول)[8] التي لم يسمح الكاتب فيها لقيم الزيف والخداع أن تسود فكان التخطيط المبكر للقصة، حين وضع المحيط حكمًا للسباق، خير مخرج لفضح هذا الزيف وإرجاع الحق لصاحبه المتمثلة بالإوزة عابرة المحيط.

وللكاتب نفسه قصص أخرى تنطلق من فكرة مركزية تكون القصة بأكملها تعبيرًا أدبيًّا عنها، بمعنى أن القصة تقوم على تمثيل الفكرة، وإن كان هذا الوصف يطال كل القصص والحكايا فإنه يشكل لدى هذا الكاتب سعيًا خاصًا إذ إنه لايعمل على تمثيل قصته بشكل مباشر أو حتى قريب من الأصل التجريدي أو الذهني للفكرة بل يقدم شكلاً فنيًّا آسرًا ذا مكنون جميل، أي أن أدبه يقوم على (متعة الشكل)، وهو مايؤخذ به الطفل ويستجيب له، و(حكمة المكنون) وهو الجزء الغائب عن التعبير الكامن في تجربته الكلية. ولديه في هذا الخصوص أكثر من قصة كقصة «زينب وعلاء الدين»[9] التي تدخل في تضاعيفها الأسطورة العربية القديمة وهي علاء الدين والمصباح السحري لكنه لايستسلم لها كما أنه لايجعلها مدار الأحداث في قصته، وإنما تشكل جزئية لها دورها في توجيه أحداث القصة ومجرياتها فزينب فتاة صغيرة كفيفة البصر محرومة من لذة

مشاهدة المناظر الخلّابة في الريف فيما يتمتع صديقها الصغير علاء الدين بحركة نشيطة وصحة وافرة وقلب طيب أحب زينب وصار يرافقها ويقص عليها القصص ويحكي لها عن أهل القرية كما أنه يصف لها جمال الطبيعة، وهو مع كل ذلك لاينسى الذهاب إلى المدرسة أو مساعدة والده في أعماله الزراعية، وهو حريص على ذلك حرصه على الالتقاء بزينب التي صادفه وهو في طريقه إليها ما أثار انتباهه «رأى علاء الدين بعد أن اجتاز آخر بستان، زينب. كانت تجلس في مكانها كأنها تمثال صغير ملون، فوق ذلك المرتفع، الضفة، أراد أن يركض لكن شيئًا ما أوقفه في مكانه بشيء ما عثر به حتى يكاد يسقط، فانثنى ملتفتًا صوبه «عاين» في المكان الذي عثر به، فأذهلته المفاجأة. فقد كان ثمة مصباح صغير غريب وعتيق مدفون حتى منتصفه أو أكثر. بحزام علاء الدين منجل وعلى كتفه مسحاة. طرح مسحاته جانبًا واستل منجله من حزامه. وراح يحفر. أخرج المصباح، عجب لشكله وتكوينه. إنه لم ير طوال حياته مثله. كان أشبه بإبريق شاي مصنوع على شكل هلال، غير أنه عتيق. فكر: سأحكه وسأعرف لونه.. التفت صوب زينب. رآها على جلستها. قال بصوت مسموع.- لاتحزني.. سأجيء.

ثم حك المصباح وحكه ثانية، وظل منهمكًا في الحك. وكان بصره مزروعًا فيه. وفي هذه الأثناء خرج من المصباح دخان كثيف. دهش علاء الدين. خاف أراد أن يلقي المصباح ويهرب، غير أنه فجأة سمع صوتًا غريبًا لم يسمع مثله من قبل:

- لبيك. لبيك. أطلب يأتك ماتريد بين يديك»[10] فعلى الرغم من مألوفية هذه الأجواء إلا أن خصوصيتها جاءت من طبيعة التعامل معها ونقلها من سياقها السابق المتعارف عليه إلى سياق آخر وبيئة وظرف مختلفين، ولايفوتنا الالتفات هنا إلى أن المصباح في هذه القصة كان مدفونًا في التراب، حتى النصف، وأن علاء الدين أخرجه بالمنجل وفي ذلك إشارة قد تكون بحاجة إلى تأويل إلا أنها تمتلك مسوغات هذا التأويل فالمصباح هنا رمز للزرع والمنجل أداة الحصاد فالأرض أم الخير والعطاء.

وعندما نعود إلى تكملة القصة نجد المصباح يخبر علاء الدين أنه لايستطيع أن يحقق له سوى رغبة واحدة. وبعد تفكير لايجد علاء الدين أعظم وأكبر من مطلب إنساني طيب هو أن يعيد العفريت الذي خرج من المصباح الإبصار إلى عيني صديقته زينب.

ولما كانت روح علاء طيبة وتعكس قيمة تربوية وإنسانية عليا، فضلاً على أن قصته تحكي قصة التضحية وروح المحبة والإيثار

الواجب أن يتحلى بها الإنسان ولاسيما الطفل الذي لابد أن يربى على هذه الأخلاق السامية ونكران الذات، كانت نهاية القصة بعد مطلب علاء الدين تكشف لنا عن معنى تربوي نبيل آخر عندما قال علاء الدين للعفريت «عندما تعيد لزينب بصرها لاتجعلها تشعر بمنتي أو منتك.. أعد لها بصرها فقط».

وتعكس قصة (المكان الأجمل)[11] فكرة لها أهميتها في إعداد الطفل فكريًا وتربويًا ومعرفيًا فالقصة تعالج فكرة حب الوطن، الوطن المكان الأول الذي ولد فيه الإنسان وعاش فيه وكان منبته الأصل، فكرة تتماهى مع قول الشاعر العربي العظيم أبي تمام:

نقل فؤادك مايشاء من الهوى
ما الحب إلا للحبيب الأول
كم منزل في الأرض يألفه الفتى
وحنينه أبدا لأول منزل

ولكن حسن موسى عالجها بطريقة أخرى حينما أوجد قصة عن ملك يملك نسرًا ضخمًا يرتبط به بعلاقة حميمة وعندما شعر الملك بالضيق والضجر فكر أن يغادر الأجواء المحيطة به والتنزه في مكان جميل فنادى نسره وأمره أن يجوب الأرض ليبحث له عن أجمل مكان فيها، وفعلاً طار النسر وبحث كثيرًا وعاد إلى الملك ليخبره أنه وجد أجمل مكان في العالم، فأخذ الملك إليه واستمرت الرحلة ثلاثة أيام يحمل فيها النسر الملك فوق ظهره وجناحه «ثم هبط فوق أرض المستنقع وترجل الملك عن ظهر النسر أدار بصره في أرجاء المكان كان مستنقعًا مليئًا بضفادع وأشنات ومياه ضحلة وأسماك صغيرة ونباتات قصب وبردي ورائحة طين وماء راكدة. كان مستنقعًا حقيقيًا وهذه الصخرة الصماء المرتفعة مثل جبل صغير، ماالذي تعنيه لهذا النسر العملاق. نسره العملاق الطيب».

وحين استفسر الملك مستغربًا كيف يكون هذا المكان هو البقعة الأجمل في الوجود أتاه جواب النسر «انه المكان الذي ولدت فيه يامولاي، إنه وطني. عندها ضحك الملك وقد ارتسمت عند زاويتي شفتيه ابتسامة رضا»[12] إذ لاشك أن الملك أدرك سر حب النسر لهذه البقعة وكونها تمثل لديه (المكان الأجمل) وهو عنوان القصة، وبالتركيز على القصة التي تشير إلى ناحية أيديولوجية تختص بارتباط الإنسان بوطنه وحبه، لانجد الكاتب قد سلك سلوكًا مفتعلاً أو أنه اقترب من النواحي التي تكرس هذه الحقيقة كما أنه لم يكن أمريًا يحاول فرض هذه الحقيقة على ذهن الطفل الذي لايمكن لأي ناحية تعليمية أو تربوية، تجد فيها تقييدًا لحريته، أن تؤدي إلى اقتناعه

بها ما لم يلمس ذلك بنفسه وهذا ماسعى إليه الكاتب حين أزاح التعبير إلى النسر الذي لم ير أجمل من البقعة التي ولد فيها، ولم يكن من الملك إلا أن يذعن لهذا الأمر ولايعنف النسر لأنه مدرك لهذه الحقيقة فحري بالطفل إذن، أن يتابع الملك، أحد شخوص القصة لا الكاتب، ويؤمن مقتنعًا بهذه الحقيقة التي قد لايكون أدركها، لافتقاره إلى التجربة.

وهذا مانجده في قصص عديدة للكاتب ولاسيما قصته الكبيرة طائر بلون الفضة، التي كان لمرجعيتها الصوفية أثر في توجيه الفكرة إلى حيز ناضج يمكن من خلالها تأكيد أحقيتها في الحضور، وهي أن الاتحاد والصدق والإخلاص في النية والعمل هي اللوازم التي تؤدي إلى نجاح أي مسعى وهذا ماحصل مع فتية المدينة الذين وجدوا مدينتهم الجميلة قد دمرها الوباء وفتك بأهلها فقرروا السعي لإنقاذها وإرجاعها إلى سابق عهدها، ولكنهم كانوا يملكون الروح المضحية والعزم النافذ والصدق والاستعداد للعمل، ومع ذلك فقد كانوا يفتقرون إلى الوسيلة التي تكفل نجاح مسعاهم، وهنا تتدخل إرادة خارجية تمتثل لقيم الخير عن طريق صوت يخبرهم أن الخلاص في جبل قاف، وبحركة خيالية تفارق الواقع يتحول الفتية إلى طائر عملاق بلون الفضة يطير متجهًا إلى جبل قاف حيث خلاص مدينتهم وبعد أهوال ومخاطر متعددة وإغراءات يفقدون فيها الكثير من الأفراد ويسير الفقد في اتجاهين الأول مايكون فيه الفرد خاضعًا للإغراء وذا نفس ضعيفة، تحتل الأنانية مساحة كبيرة من تفكيرها ونواياها والاتجاه الثاني كان يسقط فيه أفراد حاولوا جهد إيمانهم لكنهم كانوا ضحية المواجهة مع الأخطار المتعددة، فكان سقوط الطرف الأول سقوطًا مخزيًا فيه «تتحول إلى أجساد بشرية بائسة ليس فيها من الجمال مايشد العين إليه..»[١٣] بعد أن كانت ريشات جميلة نقية زاهية، في حين كان السقوط المشرف في مواجهة عادلة على صورة «كانت كل ريشة تترك مكانها في جسد الطائر تتحول إلى روح حية بشر حي مصاب لايلبث أن يتحول إلى طير أحمر يثر منه خيط أحمر يظل يسبح فوق البحر..» وأخيرًا وصل الطائر إلى جبل قاف حيث تحولت السماء إلى مرآة لم تعكس سوى صورة هذا الطائر وحين سأل، الفتية عن الخلاص كانت الإجابة «أنتم الخلاص عودوا إلى مدينتكم. أنتم الآن أكثر قدرة على تخليصها من المرض»[١٤].

وعلى الرغم من أن الكاتب قد أفاد من رحلة الطير لفريد الدين العطار أو رحلات الطير الصوفية إلا أنه قدم هذا التكوين القصصي باتجاه آخر وصورة أخرى تناسب الفئة العمرية التي يوجه الكاتب إليها خطابه الفني ولعل هنالك ماهو غير مقنع

في النظام البنائي للقصة حيث تتحول القصة من مسارها الإنساني القريب من الواقع، إلى مجال خيالي تحول بموجبه الفتيان إلى طائر كبير وتحولت المواقع التي ترصدها القصة إلى عوالم خيالية رهيبة وقد يكون تسويغ ذلك نابع من التعامل مع ذهنية الطفل واستجابتها لمجال الخيال أكثر من الاستجابة لمجريات الواقع، ومع ذلك فإن القصة في تكوينها الواقعي-الخيالي لها مايميزها ويميز تمثيلها للفكرة، وإن كانت الرحلة الخيالية قد غيبت الجهد الواقعي الملموس وحولته إلى تجربة خيالية أكثر صعوبة من صعوبات الواقع التي قد تقرب التجربة لكنها تحرمها من تحليقها في عالم الخيال إلى حيث الالتقاء بها يحفز ذهنية الطفل من رحلات شهد التاريخ خلودها وحضورها الدائم في حيز النجاح كرحلات السندباد وغيرها.

وعلى خلاف حسن موسى في انتقاله من الواقع إلى الخيال فقد حافظت دلال حاتم في قصتها (التعاون) [١٥] على الواقع وشخوصه فكانت فكرة أن اتحاد القوى والتعاون فيما بين الناس يكفل تذليلهم الصعوبات مهما كانت، وهذا ماحدث في القصة التي تصبح صخرة تسد الطريق مشكلتها التي لم يستطيع كل الذين أرادوا أن يسلكوا الطريق للذهاب إلى السوق، حلها منفردين على الرغم من قوة كل واحد من الرجال الستة. الذين كان لنصيحة العجوز في ان يتعاونوا على ازاحتها الحل الأمثل للتخلص من عرقلة الصخرة لسير الأعمال. والملاحظ على هذه القصة الروح الوعظية التي كان لواقعيتها دور في إبرازها فضلاً على ما حمله العنوان من كشف لمضمونها ولنتيجة ماتصل إليه فاعلية أشخاصها، ومع ذلك فهي تحتفظ بكونها مثلت الفكرة بشيء من الاستعمال الخاص للحدث، على الرغم من عدم بكارة موضوع القصة فيما سلف من حكايات، تتجه هذه الاتجاه.

وضمن حيز الأسلوب التمثيلي يمكن عد قصة (النهر) [١٦] لجمال أبو حمدان نموذجاً ناضجاً لتمثيل فكرة ترتبط بالإنسان والطبيعة، وهي قصة ذات نكهة خاصة، تتناول النهر رمزًا طبيعيًا يطال علاقة لاتنفصم عراها في الحياة بين الإنسان والماء مصدر حياته.

تتبدى مجريات القصة من خلال علاقة نهر بقرية وأهلها، ولاسيما الأطفال الذين كان لاقترابهم من النهر مايجعله يشعر بالسعادة والرغبة العارمة بالتدفق، لأنهم يشعروه بحيويته التي يخشى أن يفقدها بعد أن تقدم به العمر.

إن القصة يمكن أن تكون سيرة لحياة نهر ارتبط بقرية وعاصر كل التحولات فيها حتى ملامح الانتقال إلى مصاف القرى المتمدنة، لكن هذا الانتقال الذي لم يكن

كاملاً ولا ناضجاً أدى إلى أن يهجر أهل القرية قريتهم بحثاً عن الكسب السريع، بعد أن اختلطت أجواء قريتهم برائحة التمدن ولكنها لم تكن مدينة فتركها أهلها ليجدوا مكاناً آخر قد يحقق طموحاتهم، فأدى ذلك إلى جفاف النهر وموت الأرض، فما كان من النهر إلا أنه أرسل إشارات استغاثة مطرية يحمل ماؤها عبق الطين، المميز للقرية الذي يعرفه أهلها وارتحلوا إلا المدن فقرروا العودة بعد أن شعروا بحاجة القرية ونهرها إليهم وكانت عودة محمودة حولت الجدب وجفاف الأرض واضمحلال النهر إلى حياة وخصب وخضرة دائمة وفرح وسعادة اكتسبها النهر الذي عاد لنشاطه ثانية، وعاد الأطفال حوله يلعبون.

إن فكرة هذه القصة ليست من النوع الذي ينتزع المدلول المجرد للفكرة من تجربة محددة يمكن أن تكون حكمة بقدر ماهي تجربة حياتية يرتبط بها الانسان بغيره من عناصر الطبيعة التي يدين لها ببقائه ويظن أنها غير ذات قيمة سوى خدمته.

إن تشخيص النهر وتقديمه بهذه الطريقة يمثل إشعاراً بأهميته في الحياة التي تملؤه وتفيض عنه، فتقترب من هذا الكائن الطبيعي، الذي لايعبر صراحة عن وجوده إلا أن فعله كاف لبيان أهميته. وهذا ما حاولت القصة إثباته بأسلوب شيق، وقدره على اكتشاف مكامن الإفضاء التي التفت إليها الكاتب وعمل على جعلها معبرة، حين صدرت عن نهر، يشق قرية ويشرف على الحياة فيها.

لقد عكست القصة قدرة فائقة على الملاحظة، ومهارة في اقتناص عناصر الالتقاء بين النهر وماتحول إليه بعد التشخيص مع الحفاظ على المفردات الدالة على الإشارية العائدة إلى النهر نفسه، فضلاً على أسلوب التعبير الذي لم يخل من شعرية لها أثرها في تكوين ذاكرة أدبية يمكن أن تغذي الإدراك الثقافي للطفل عن طريق تعدد أساليب التعبير عن دلالة مفردة ومن ذلك مقدمة ومن ذلك مقدمة القصة التي يستهلها الكاتب بـ (عاش النهر في قرية هادئة، أهلها طيبون يحبون النهر والأرض التي تمتد من حوله وكان النهر يسير على سفح الجبل، وشاطئ البحر بدون أن يحس بالتعب أو يمل من الجريان إلا أنه يحب القرية وجميع أهلها. ويحب الأسماك التي يربيها بين أمواجه، ويخبئ في مياهه للعصافير الجائعة طعاماً، فتأتي إليه وتغط مناقيرها الصغيرة في مياهه وتلتقط الطعام..)[17].

وبالتركيز على عنصر من عناصر القصة وتقديمه كبطل لها بصرف النظر عما يؤول إليه مصيره تدور أحداث قصة الحمامة[18] لطلال حسن التي أراد الكاتب من خلالها إدانة الواقع السياسي والفعل

الصهيوني المعادي لكل القيم النبيلة حيث انعكس أذاه على كائنات الطبيعة الجميلة (كالحمامة) وهي رمز للسلام وأفراخها الصغار بعد أن شردوا العوائل ومنها عائلة عصام الذي كان يربي الحمامة البيضاء ويعزز اللون الأبيض دلالة السلام، وقد أصر عصام على اصطحابها معه تاركًا افراخها الذين عادت إليهم لتلقى مصيرها المحتوم. وتقتل بفعل الرصاص الصهيوني مؤدية دور الأم الرؤوم في واقع القصة، ودور الرمز لدى الكاتب، الذي عمد إلى أسلوب روايته للأحداث من خلالها، أي أنه جعل الراوي هو بطل القصة نفسها وهي الحمامة كما رأينا ذلك لدى عبد التواب يوسف في قصة (خيال المكانة) فيصور الكاتب حتى اللحظات الأخيرة من خلال صوت الحمامة: (وفجاة، وكما في الحلم سمعت طلقًا ناريًا وشعرت بشيء كالنار يخترق جسدي.

ماذا جرى لي؟

أين أجنحتي؟

هيا.. هيا إلى الأمام.. إن صغاري ينتظرون وحاولت عبثًا أن أتمالك نفسي، لكني تهاديت في خور على غصن زيتون وراح دمي يسيل ببطء فوق خضرة الغصن الغامقة وفي خضرة الزيتون الدامية رأيت فراخي الصغار، تطل برؤوسها الصغيرة المبللة، وتفتح أفواهها)[19].

وعلى الرغم من كون هذا الواقع المأساوي يؤذي الطفل إلا أن التعريف بهويّة الفاعل ينمي لدى الطفل معرفة هويّة العدو الحقيقي الذي تتسلل معرفته به إلى مخيلته وذاكرته مبكرًا بالطريقة التي تضمن تأثره. وكان اختيار الحمامة البيضاء موفقًا لأجل هذا الغرض. ويبقى أن نهاية القصة لاتوحي بموت الحمامة المصابة وهذا مايخلق لدى الطفل تساؤلاً لايستطيع إلا في حالات نادرة إكمال القصة فيه إلا أنه ملائم لنفسية الطفل كما أن الرسوم المساعدة تعمل على تقريب الحالة من ذهنه.

وثمة أساليب أخرى تفرضها الفكرة وطريقة الكاتب في المعالجة، فالكاتب شريف الراس يمثل في قصتين على عكس فكرتين لهما تأثير بالغ في حياة الإنسانية احداهما يمثلها بطريقة مباشرة تقوم على الحكاية للأحداث وهي قصة (سلمان الكبير وسلمان الصغير)[20] والأخرى يمثل فيها بطريقة رمزية حين ينتقل بها إلى عالم العصافير وهي قصة (الثلج عند بني عصفور)[21] تدين الأولى سلوك سلمان الكبير الذي أراد التخلص من سلمان الصغير، وبدأ بمحاربته حسدًا على الرغم من كون سلمان الصغير أفقر حالاً من الآخر، فذبح حصانه القوي فكان ذلك سببًا في غناه ثم عمد إلى قتله لكنه نجا ولقي سلمان الكبير حتفه ونال جزاء حسده

واعتدائه. وبقي في القرية سلمان واحد فقط هو (سلمان المحظوظ) كما يسميه الفلاحون والقصة فيها الكثير من ملامح الحكايات التي تقوم على الخارق للعادة كالاستسلام للمصادفة في إنقاذ سلمان الصغير الذي يمثل جانب الخير على العكس مما يحصل لسلمان الكبير الذي عمل جشعه وحسده، وذكاء سلمان الصغير والظروف الملائمة على معاقبته. أما القصة الأخرى فهي تدين الجشع أيضاً وتحكي عن قرية العصافير التي يهطل عليها الثلج للمرة الأولى فتستغرب وتتصرف بأشكال مختلفة، لكنها حين يخبرها معلم المدرسة العصفور الحكيم ضرر الثلج تدخل أعشاشها وتغلقها خوف الإصابة بالبرد والزكام، إلا العصفور الجشع الذي يجمع الجوز الأزرق بدلاً من القمح فإنه يظل يجمع الثلج في بيته اعتقاداً منه أنه بمجيء الصيف ستحتاج العصافير إلى الماء الذي سيكون شحيحاً وعندها يبيع الماء لهم بأسعار باهظة. ولأن الثلج غطى الأرض فقد تعذر على العصافير أن تجد قوتها فأرشدها العصفور الشيخ إلى قطار فيه قمح. وهنالك منفذ صغير، أمرهم بالدخول منه والأكل حد الشبع فقط والمغادرة فما كان من هذا العصفور الجشع إلا أن أكل فوق طاقته فكبر حجمه ولم يعد باستطاعته الخروج فبقي داخل القطار الذي ذهب به بعيداً عن بيته ولم يعد في حين ذاب الثلج الذي جمعه في بيته وتفكك العش وسقط. وهذه القصة عالجت البخل والجشع على نحو ناجح وإن كانت قد شعبت الحدث إذ كان يمكن أن يكون الثلج كافياً لتمثيل الفكرة أو الاكتفاء بأكل القمح بشراهة وجشع ولكن الكاتب أراد أن يحقق هذه الفكرة بأكثر من صورة فعمد إلى توسيع قصته وأغناها بالتفاصيل.

أما قصة (جزيرة المحبة) [٢٢] لبيان صفدي فقد كانت لطيفة من حيث التقاط المشاهد التي تجمع الحيوانات مع بعضها بعضاً وهي تشكو ظلم الإنسانية لها حين تلجأ إلى الغابة موطنها الأصلي متخذة من الأسد بوصفه الرمز الأعلى للقوة والتميز ملجأ لها في شكواها من الإنسان الذي لايقوى على الحد من سطوته غير الأسد. لذا تلجأ البطة يتبعها الحمار والحصان إلى الغابة شاكين حالهم مع الإنسان إلى الأسد، فيقرر الأسد مجابهة الإنسان.

من ناحية أخرى يقوم الإنسان الحطّاب، بالبحث عن الغائبين إلى أن تدله الأشجار والطيور على مكانهم فيلتقي الأسد ويعمل ذكاءه في التغلب عليه ووضعه في قفص أعده كبيت له وبعد حبسه لم يطلقه حتى استجاب لطلبه للعمل في السيرك، وكان السيرك مكاناً جميلاً اجتمعت به كل الحيوانات شاهدة على لطف الإنسان الذي أرسل رسائل لكل الحيوانات كي تصادقه

فكانت الإجابات كلها تقول (نعم. نعم. نعم. نعم. نعم لكن بعض الأجوبة التي لاتتعدى عدد أصابع اليد كانت تقول: لا.. لا.

قال الإنسان في نفسه: (لابأس.. فهذا جواب ثعلب أو ذئب.. ومع ذلك فكم أحب أن يكون جواب الثعلب أو الذئب (نعم))[23].

في القصة عوامل للنجاح لتمثيل الفكرة ولاسيما فيما اختاره الكاتب من زاوية للمعالجة إلا أنها تفتقر إلى الإقناع بتحول الحيوانات إلى صديقة للإنسان بعد أن فرَّت الحيوانات الأليفة هاربة، ولم يكن اختيار السيرك كافيًا لقلب المعادلة، على الرغم من كون السيرك هو المكان الأكثر إقناعًا في موضوع اقتراب الأسد وسواه من الحيوانات غير الأليفة من الإنسان.

أما (الصديقان)[24] وهي قصة لعبد اللطيف الأرناؤوط ويقصد بها الأرنبين الأبيض والرمادي اللذين انفكت عرى الصداقة المتينة بينهما بسبب فطر كبير حصل عليه الأرنب وحينما أراد الأرنب الرمادي، الذي ساعد الأرنب الأبيض في الحصول على الفطر رؤية الفطر غضب منه الأرنب الأبيض وامتنع عن أن يريه إياه وعندما تدخلت السناجب جعله ينظر في الفطر ويتلمسه ولكنه وقع من يديه وتبعثر فما كان من الأرنب الأبيض إلا أن خاصم صديقه الرمادي الذي صعد إلى قمة الجبل للبحث عن الفطر فصادف أن هبت ريح قوية وأمطار لم يستطع الأرنب الرمادي فيها أن يشق طريقه، وعند ذلك خرج الأرنب الأبيض من بيته واندفع للبحث عن الرمادي، الذي ظل يستغيث فوجد صديقه وعاد به إلى البيت وقررا أن لايختصما أبدًا بعد ذلك الحادث.

ولاتخفى بساطة هذه القصة المنسجمة مع بساطة فكرتها التي ينحو فيها الكاتب منحى نفسيًّا في تفسير العلاقة بين الأصدقاء مع نبرتها الوعظية التي عبر عنها الكاتب بطريقتين الأولى مباشرة عن طريق ما قالته السناجب (ألا تخجلان من الخصام على الفطر)[25] والأخرى غير مباشرة ذات صيغة فنيّة تتجلى في المدلول الكلي للقصة حين يحس الصديق بتقصيره إزاء صديقه فيحاول إصلاح ذلك ويهب لنجدته عند الحاجة مهما كان بينهما من سوء علاقة. أعقبت صداقة ورباطًا إنسانيًّا وثيقًا. أما قصة (نهاية الثعلب)[26] للكاتب نفسه فكانت فكرتها بسيطة كالأولى ولكنها على نحو مختلف ترتبط بناحية سلوكية تقوم على فعل الخير والجزاء ما يمكن أن يحدث لمن لايكون عمله خاضعًا لهذه العلاقة فحين يكون فعله منحرفًا عن الخير لن يجد جزاء إلا بما يشبه ما قام به وهذا ماحدث للثعلب الذي لم يهب لنجدة القنفذ حين احترق بيته وسخر ممن يقوم بذلك من الحيوانات

وحين احتاج هو للمساعدة إذ نفد ماليه من حطب وكان الجو شديد البرد لم يقم أي حيوان بمساعدته جزاء لموقفه السابق مما أدى إلى موته متجمدًا من البرد. وهذه القصة واضحة الاتجاه والدلالة إذ اتخذت من مصير الثعلب الرمز المألوف للفعل السيئ مثالاً على من يتخلى عن الآخرين فلا يكافأ بغير موقف يشابه موقفه وذلك لأنه أقام حياته على مبدأ خاطئ لاتثبت التجربة أن تثبت بطلانه حين قال (لا لن أحتاج إليكم يامعشر الحيوان. فأنا أتدبر أمري وحدي)[27].

جمالية التعليل أو أسلوب الأسطرة

قد لايرتقي هذا النمط من الأساليب القصصية للطفل إلى النمط الشامل لبناء الأسطورة وفعلها التخييلي والمعرفي بما تحمله من مداليل تنصرف إلى معالجة الظواهر الكونية ذات التأثير الكبير في حياة الإنسان ومحيطه. ولاسيما في فجر التعامل الإنساني مع الطبيعة لأنها أي القصة المؤسطرة تعبير فني لايمكن فيه الاطمئنان إلى الوظيفة المعرفية التي كانت تحتفظ بها الأسطورة لدى البدائيين بوصفها (حكاية لاعقلانية، أخذت تعني أية قصة مجهولة المؤلف تتناول الأصول والمصائر والصور المجازية التعليمية لطبيعة الإنسان ومصيره)[28] لكن القصة المؤسطرة باقترابها من الوظيفة الفنيّة، وتخليها عن الوظيفة المعرفية، تأخذ شكلاً فنيًّا بحتًا يمكن أن نجد له في البلاغة العربية وصفًا وإن كان هذا الوصف مقتصرًا على بنية شكلية أدبية خاصة هي الشعر على مايرد في كتب البلاغة فبالإمكان توسيعه ليشمل النثر ولاسيما القصصي، الذي يؤدي الصفة، التي يقدمها المفهوم والمصطلح، ونعني به (حسن التعليل) الذي يصف البلاغيون إجرائيته بـ (أن ينكر الأديب صراحة أو ضمنا علة الشيء المعروف ويأتي بعلة أدبية طريفة تناسب الغرض الذي يقصد إليه)[29].

ومن ظاهر هذا التعريف نجد أن ضرورة إنكار علة وإقامة علة مفترضة (طريفة) غيرها شرط ضروري لإقامة مثل هذا التعبير، وهذا مالانجده في القصص التي سنحشدها لهذا الأسلوب إلا أن مايساعد على إدخال هذه القصص وهذا المسعى الفني في التعبير ضمن هذه الظاهرة يكمن في استغلال مايرد في التعريف من إشارة للإنكار الضمني للعلة (أن ينكر الأديب صراحة أو ضمنًا) وذلك مايمكن العثور عليه في هذه القصص وغيرها مما يشابهها لكون التعبير في هذه القصص يعمل على إزاحة الواقع الحقيقي، لسبب تكون الظاهرة، ليقيم سببًا فنيًّا متخيلاً، وعلة لم تكن في الحسبان ليخلق تعليلاً جميلاً (حسن تعليل) وتكمن أهمية تغييب العلة الحقيقية في أن ذكرها مع

النفي وإحلال علة غيرها فيما هو موجه للطفل يشكل خللاً علميًا يؤدي إلى مغالطة معرفية لها نتائجها المؤذية على المستويين التعليمي والتربوي بالنسبة للطفل، كما يحدث في قصص شفيق مهدي التي تقوم على نقض حقيقة لها حضورها الراسخ في أدبيات الإنسان أو تصوره عن طبيعة بعض الحيوانات ولاسيما الطفل[٣٠]. إن القصص المؤسطرة تبني كيانًا حكائيًا ممتعًا ليس القصد منه إيصال معلومة بقدر ماترومه من تحريك الطاقة الكامنة في خيال الطفل وتغذية ذهنه بإمكانية إيجاد أكثر من طريق سليمة للكشف عن ظاهرة، مع ذلك يبقى الحافز الجمالي هو الحاصل الوفير لهذه القصص، وقد اخترنا لهذا الأسلوب سبع قصص تندرج كنماذج تحت وصف التعليل الجميل أو (حسن التعليل) ذي الطبيعة الأسطورية على الرغم من اشتراك هذه القصص في سمات تميز هذا الأسلوب إلا أن ثمة اختلافات تتصل بطبيعة كل كاتب وطريقته في معالجة مضامينه ونوع ثقافته ومقدار سعتها، وفي هذا الصدد لابد من الإلمام بما يجعل للذائقة دورًا في تحديد جمالية كل قصة من القصص المنتقاة ومقدار نجاحها في أداء مهمتها.

ولوصف هذه القصص المنتقاة نبدأ بتقسيمها من حيث الحجم إلى قصيرة وطويلة وإن كان الطول هنا وصفًا نسبيًا يقاس به قصر القصة المقارنة بغيرها من حيث الطول ولايعني الطول الوصول بها إلى مستوى القصة الطويلة وهي مادون الرواية المعدّة للكبار، أما القصر فهو شكل أدبي متميز من حيث الكم اللساني المعروف لمكوناته اللفظيّة.

وتقع ضمن صنف القصة القصيرة مايمكن وصفها بالقصة المختصرة، أي إن أسلوبيتها تميل إلى الاختصار، لا الحذف المقتضي لسياق فني خاص، يتطلب سياقًا يمكن الانتقاء منه وترك غيره وذلك طلبًا للتكثيف أو الجمالية في التعبير أو الترميز وتحفيز القدرة على معالجة الايحاء، أما بنية الاختصار فهي نسبة تقوم على تمثيل الفكرة كما هي من غير توسيع في التعبير الفني لتكوين بناء قصصي ينتج قصة لاتلتزم بحرفية المعطى المضمون المباشر في بنية التعليل الجميل ويمكن أن نضع تحت هذا الوصف قصص كل من الكاتبين جعفر صادق محمد وشفيق مهدي وهي (عداوة قديمة) لجعفر صادق محمد و(أين اختفى ظل القمر، وخضرة الأوراق، وعصافير الرمان) لشفيق مهدي.

وعلى الرغم من كون هذه القصص تندرج تحت ظاهرة التعليل الجميل إلا أنها تشكو من القفز الأدبي كونها تركز على حدث مباشر يحاول تمثيل الفكرة الفنية بأسلوب تعليل جميل (حسن التعليل) من

دون إتاحة الفرصة للطفل في التحليق بعالم الخيال واستفزاز أكبر قدر ممكن من فعّالية هذه الطاقة الفعّالة في الذهن، كما أنها لاتحوي أحداثًا وشخصيات يمكن أن تكون عاملاً من عوامل إغناء القصة، ومما لاشك فيه أن خلق تعدد في الشخصيات والأماكن وضمان التوافر على أكبر قدر من التوسيع في الحدث وتفاصيله غير المخلة- يضمن شكلاً جماليًا متعاليًا فضلاً على أنه يمنح القارئ أكثر من فكرة ويطلعه على أكثر من معنى ودرس وكل ذلك يكفل التفاعل الناضج بين عناصر القصة ومفرداتها.

ففي قصة شفيق مهدي (أين اختفى ظل القمر) ونصها الذي ننقله لقصره (في قديم الزمان، كان للقمر ظل على الأرض، مثلنا، تمامًا. أنت لك ظل، وأنا لي ظل، ولكل واحد منا ظل.. في يوم من الأيام، قال الظل للقمر:

- مارأيك ياصديقي العزيز، أن تنزل إلى الأرض، ونلعب هناك؟

وافق القمر، ونزل الاثنان. ولعبا حتى قررا أخيرًا أن يلعبا لعبة (الاختباء) وعندما اختبأ القمر وجده الظل بسهولة، لأن نوره كان يكشفه بسهولة، ولكن عندما اختبأ الظل، لم يجده القمر بحث عنه طويلاً فلم يجده.. عندما جاء الليل اضطر القمر للصعود إلى السماء من غير ظله ومن يومها لم نر للقمر ظلاً.. لا أحد يدري ماحل له.

نلحظ اقتراب بنيتها من التأدية اللغوية المباشرة عن الرواية نفسها التي تجاوزت قليلاً المباشرة في الأداء بتشخيصها القمر وظله- وقد ركزت تركيزًا شديدًا على السبب المفترض الذي قيد تصرف القمر وظله. فقد كانت العلاقة التي جمعتهما لعبة الاختباء التي أضاع فيها القمر ظله وكان لون الظل المظلم وحلول الليل عائقين لمسعى العثور عليه، وكانت الأرض مسرحًا للحدث المهيمن وهي المكان في القصة في حين انقسم الزمان إلى أطوار وهو الشكل العام له وحدد (بقديم الزمان) فيما كان الشكل الخاص للزمان هو الليل الذي حلّ لينهي محاولة العثور على الظل وبالتالي وقف حائلاً دون عودة الحال كما كانت عليه، فافتقد القمر ظله إلى الأبد.

أما السرد فقد كان تقريريًا لازيادة فيه ولاتوسع،وكان الحوار قصيرًا أدى مهمة نوع العلاقة الرابطة بين القمر وظله، كما أدى إلى وظيفة الفرز التشخيصي بينهما، وكذلك كان عاملاً للتمهيد للعبه على الأرض إلى ضياع الظل.. إلا أن هذا الحوار قد افتقر إلى التفاعل المبني على الفعل الكلامي ورد الفعل المماثل في نوع الاستجابة. إذ لم نستمع إلى صوت القمر بعد أن طلب إليه الظل أن ينزلا إلى الأرض

ويلعبا وقد أخذ الراوي حيز الإجابة عن القمر ليفيد بالاستجابة للطلب ومن ثم تنفيذه وكل ذلك نابع من أسلوب الاختصار ومحاولة الكشف التي اعتمدها الكاتب في هذه القصة وهذه السمات تنطبق على قصتي المؤلف نفسه (خضرة الأوراق وعصافير الرمان) مع اختلاف طفيف في الأسلوب التعبيري اقتضته طبيعة الرواية التي عالجتها كل قصة لكن هذا التعبير لم يخرج عن دائرة الضيق في تكوين السرد[٣١].

أما النموذج الآخر ضمن بنية القصر فيتمثل في قصة (عداوة قديمة)[٣٢] لجعفر صادق محمد وبطلاها الكلب والقطة، ومن هوية البطلين ينكشف سر العلاقة ودلالتها والقصة باختصار هي أن الكلب والقطة كان صديقين يعيشان في بيت واحد، وقد مرض الكلب مرضًا نادرًا فذهب إلى النمر طبيب الغابة للاستشفاء فنصحه بأكل سمكة بنفسجية لاتظهر سوى مرة في السنة وبعد جهد وترقب اصطادها الكلب السمكة، وأعطاها للقطة لكي تطبخها له لكنها كانت جائعة لم تقاوم رائحة السمكة ومنظرها فأكلتها وادعت أنه الثعلب قد سرقها، لكن الكلب فهم من العظام الباقية وكون الثعالب لاتقترب من بيوت الكلاب أن القطة قد أكلتها فغضب وظل يطاردها لأنها السبب في استمرار علته سنة أخرى واستمرت هذه العداوة منذ تلك الحادثة القديمة.

تبدو هذه القصة أكثر غنى من النماذج المتقدمة، بتعدد شخوصها وبالتالي تعدد أحداثها ففيها القطة والكلب والنمر الطبيب والثعلب المتهم الغائب والسمكة الطرف غير المشخص أو الفاعل وقد تعاملت القصة معه تعاملاً حقيقيًا كما هو الواقع في حين تحولت الذوات آنفة الذكر إلى شخصيات لها طبيعة وفعل إنسانيين.

وقد تحولت الأحداث من الاستقرار إلى مايخرق العادة- كما هو معهود في مثل هذه النماذج- وهو من العناصر البنائية الأساسية في هذه القصص وذلك بعد شعور الكلب بالمرض وذهابه إلى الطبيب ومن ثم التوجه نحو البحيرة واصطياد السمكة وكل ذلك يثبت فاعلية وبطولة مضافة إلى الكلب في حين كان إعداد الطعام للكلب وأكل السمكة والكذب في الادعاء بكون الثعلب قد أكل السمكة تثبت فاعلية على نحو سلبي للقطة التي أكملت إيجابية دور الكلب في كونها خضعت لذكائه في الاستنتاج بأنها هي التي أكلت السمكة، وطرده إياها وملاحقته لها.

كل ذلك قرب القصة من النجاح في توسيع الدلالة ضمن هذه البنية القصيرة، إلا أن عنصر الإقناع في الوظيفة الأساسية لاختيار الموضوع تضعف من قدرة هذه

القصة على تمثيل الفكرة المعللة التي أراد الكاتب نقلها وإثبات صدقها فنيًا إذ لم تختر ذاتين كليتين يعبران عن جنس الكلاب والقصص ولم توجد الظروف الموضوعية لعيشها فالكلب لايعيش مع القطط لأن المعهود أن يعيش مع أنثاه، كما أرجع سر هذه العداوة إلى التصرف السيِّئ للقطة على نحو كلي فهي سارقة سرقت جهد الكلب وخائنة للأمانة وجاحدة وقاسية لأنها لم تراع مرضه وحرمته من الشفاء فضلاً على أنها كاذبة اتهمت الثعلب زورًا وبهتانًا.

كل ذلك يعمل على إضعاف قيمة القصة ويغض من مستوى نجاحها في تأدية البنية التي تتضمن تحتها وإن كانت تشترك مع غيرها في أنها تعبير ينطوي على تشكيل يحفل بجمالية التعليل، فهي قصة لاتفتح آفاقًا رحبة لخيال الطفل، ولاتجعل منه حتى جاد الملاحظة فضلاً على أن حدة تقديم التعليل تذوي إلى الحد الذي لاترتكز فيه إلى مسوغ مقنع لتحقيق نوع من الأسطرة على الأحداث، والنقطة التي يتمركز حولها الموضوع وذلك لافتقارها إلى مايعزز أصل هذه الحكاية ويضمن لها مركزًا يمثل أصلاً للحدوث الكلي.

أما النمط الآخر من نماذج القصص المؤسطرة أو ذات التعليل الجميل، فيتميز بطول نسبي فضلاً عن الغنى في التفاصيل والعناصر والأحداث، يتوج بنوع ذلك كله كون الرغبة في الأسطرة أو جمالية التعليل لا تشغل حيزًا مركزيًا من القصة لأن مجرياتها الأخرى تفرض هيمنة يبدو، من خلالها التعليل الجميل مفردة من مفردات القصة وعنصرًا من عناصرها.

ونبدأ هذه النماذج بقصة (اللآلئ الثمينة)[٣٣] لدلال حاتم، وتدور أحداث هذه القصة حول رجل عجوز يعيش في الأزمنة القديمة في كهف، ويحتفظ بحبات (للآلئ) ثلاث، ورثها عن أجداده ولما شعر باقتراب أجله خاف على مصير هذه اللآلئ اللواتي لم يعد باستطاعته الاحتفاظ بهن فقرر أن يمنحهن إلى من يستطيع الحفاظ عليهن، فخرج لأجل هذه الغاية فالتقى بنات ثلاث، أعطى كل واحدة منهن لؤلؤة، وأخذ عليهن عهدًا أن لايفرطن بهذه اللآلئ مهما كان، فأصبح هذا الوعد والحفاظ على اللآلئ حملاً ثقيلاً على الفتيات فقررن إيداع اللآلئ في مكان آمن، في خضم هذه المحادثة اكتشفن أن اللآلئ باردة على غير العادة ولدى محاولتهن تجريب هذه البرودة بتقريب كل لؤلؤة من الخد سقطت من إحداهن اللؤلؤة «وعندما أسرعت لالتقاطها لم تعثر لها على أثر بل كان هنالك نهر تتدفق مياهه بسرعة على السفح وتتجه إلى الوادي، وكان هذا أول نهر يجري في العالم..»[٣٤] وكانت اللؤلؤة الثانية جدولاً ارتبط بالنهر في حين قذفت

الفتاة الثالثة لؤلؤتها إلى السماء فتحولت إلى مطر كان الأول في هطوله على العالم. بعدها تحولت فراشة ضخمة إلى سمكة سكنت ذلك النهر وتحولت ألوانها الزاهية التي أخذتها العاصفة، إلى قوس قزح، وماهدير الأمواج وخرير المياه كما تقول الأسطورة- إلا صدى لأصوات غناء الفتيات.

لقد انطلقت القصة من فكرة غاية في الطرافة وكان التعبير جميلاً يحمل في العلائق الشعرية بين عناصرها مايجعلها تتمتع بمستوى تعبيري ذي شعرية عالية، كما تميزت بالوصف الذي برز العناصر الفاعلة في صنع أحداث القصة، فضلاً عن السرد الذي استوعب الموضوع وخلق عالماً متكاملاً إلا أن البنية التعليلية الفنية في هذه القصة- على ماحصدته من عناصر الجمال- تشكو من مشاكل أهمها انحسار الأثر الإقناعي لهذه القصة الأسطورة، وعدم استغراقها للوظيفة الفنية التي ينطوي عليها تعبيرها الخاص.

فوجود الرجل العجوز في الكهف والفتيات الثلاث لايشير مطلقاً إلى انعدام وجود الأنهار في عالمهم المتقادم في الزمن ولايعني عدم وجود الأمطار لتكون اللآلئ أول نهر وأول مطر ينزل على العالم، ويضاف إلى ذلك أن القصة وقعت في خطأ بنائي جزئي إلا أنه كان ذا خطر على الهيكل الكامل لبناء القصة وطبيعتها الأسطورية ووظيفتها التعليلية الجمالية ويتمثل ذلك الخطأ في القول لدى استهلال القصة «كان رجل عجوز يعيش في كهف صخري- ويقوم على حراسة ثلاث حبات كبيرة ورثها عن أجداده..» إذ تشير وراثته لهذه الحبات (اللآلئ) إلى حياة سابقة وعميقة في طي الزمن، وتكوين تاريخي طويل بدليل (أجداده) وكل هذا يعمل على هدم أركان الإقناع بكون هذه اللآلئ صاحبة الأثر البكر في تكوين الظواهر الطبيعية الباعثة على الحياة كالأنهار والأمطار.

وفي قصة «الوصول»[٣٥] لحسن موسى يجد المتلقي نفسه بازاء بناء محكم، وهيكل اسلوبي.

مركب بطريقة فنيّة تفصح عن امتلاك المهارة في التعبير يسندها وعي فني يطال التشكيل الكلي والجزئي للقصة، فضلاً عن اتسامها بعلاقات وتعبيرات شعرية بأداء يفوق ماهو متعارف عليه من قيام اللغة في القصة بالوظيفة الإبلاغية لنقل الأحداث وسرد مجرياتها.

ينتظم القصة حدث مركزي كلي الهيمنة على مجرياتها ولكنه ينطوي على امتدادات حدثية تمثلها أحداث صغرى تتدرج تحت الحدث الأكبر وتعمل على تغذيته، وكل ذلك ناتج عن كون القصة تعكس فكرة عميقة،

كما أنها تملك من وسائل الإقناع والجمالية مايجعلها تشغل مكانة بالغة الأهمية في الأدب القصصي المكتوب للأطفال. ولايعد القول ضرباً من المبالغة إذا عدّت من الحكايات الإنسانية الخالدة، التي ترافق خيال الإنسان منذ فجر التعامل مع مجريات الحياة، وكونها تمثل درساً فكرياً وتعكس تجربة حياتية لاتغيب أمثلتها عن حياة الإنسان، فهي بذلك تفرز أثراً تربوياً في الذهن القادر على استيعاب مدلولها الوعظي.

إن السر في نجاح هذه القصة على الرغم من أنها تشترك مع غيرها من القصص في كونها تمثل ما يدعوه هيغل بالرمزية الواعية المتألفة من «وقائع يمكن تبني بعض خصائصها وبعض مظاهر تطورها لتكون بمثابة تعبير رمزي عن مدلول عام، ذي صلة بالأعمال والمساعي الإنسانية، أو عن مذهب أخلاقي، أو عن حكمة من الحكم..»[٢٦].

ولعل مما يضاف إلى قدرة الكاتب على صياغة هذه القصة المتميزة كونها ذات مرجعية لها حضورها في الوعي الجمعي- على الأقل- لدى سكان العراق في الجنوب الذين يتوارثون قصّ هذه الحكاية على أبنائهم، ولايمكن حصر الأمد التاريخي الذي تمتد فيه هذه الحكاية باتجاه الماضي وهي حكاية مشيخة أبي الزعر وعودة إلى القصة، التي لايفي بالغرض تلخيصها لأن قيمتها تتضح بالاطّلاع على مستوى تعبيرها والتي لانجد مجالاً لمقارنتها بالحكاية القديمة، فهي تدور حول رغبة الطيور في تنصيب رئيس لها ولكنها تقع أسيرة الحيرة في إيجاد المسوغ لاختيار أحدها لحمل أعباء الرئاسة، وتصل بعد نصائح إلى الحل وهو القدرة على عبور المحيط الذي يكون الحكم في تحديد الفائز، وتنطلق الطيور باتجاه عبوره ولكنها لاتستطيع على تنوعها واختلاف قدراتها من مواصلة السباق جميعاً فلا ينفسح الميدان سوى للإوزة التي ظلت وحدها في صراع مع امتداد المحيط في حين تقوم الأسماك بحمل أخبار المنافسة والصراع بين الإوزة والمحيط للطيور القابعة في الجانب الآخر من المحيط، وقبل أن تصل الإوزة إلى الطرف المنشود من المحيط يقفز من فوقها طائر صغير أصغر من كف رضيع كما الكاتب هو (أبو الزعر) الذي تهتف الطيور بحياته لكونه أصبح رئيساً بعد فوزه بالسباق، ولكن المحيط الغاضب يكشف عن الفائز الحقيقي وهو الإوزة التي أصبحت منذ ذلك اليوم قادرة على عبور المحيط وهنا تتجلى القدرة في صياغة أسلوب الأسطورة والتعليل الجميل للظاهرة، من دون أن يكون هذا المقصد هو الأساس المحرك للقصة الحدث المهيمن عليها، وإنما كان يتجه بموضوعية حتمت

الوصـــول إليهـا ببنية فنيّة مـرمـزة تـؤدي لعبة التعبيـر غيـر المباشـر عن المقصد الفني الموضوعي.

ونظرة في نموذج لمقطع أسلوبي جـزئي من هذه القـصـة تظهـر المسـتوى الأدائي المتميز الذي تتسم به ولاسيما فيما يقتضي أن تكون اللغة مشحونة بما يفوق وظيفتها الإبلاغية إلى حيز تعبيري جمالي يضفي على الأسلوب شـعـرية خـاصـة: «ولم يمضِ وقت طويل حتى صفـا الجـو وخـلا إلا من إوزة ملونة. إوزة جـمـيلة ملونة هي الإوزة نفسـها التي طلبت من المحيط أن يصيـر الحكم في سباق الطيور إوزة جميلة.. ريش ملون وصدر ملون. ظلت تطيـر وحيـدة في سـمـاء خلت من الطيور.. المحيط يمتد من تحتـهـا غـاضـبًا ومـرعـبًا. لقـد وجـد في تحديها له مايثير غضبه. وهي تطير فوقه جـريئة حـازمـة. في الأسفل يمتد المحيط بلون لا لون مثله. وفي الأعلى تطيـر الإوزة بجنح يمتد ويضرب الهواء بثقة لاتدانيها ثقـة. المحيط كبيـر. وطيـران الإوزة كبيـر. المحيط يسرف في امتداده وهي تسرع في طيـرانها. هو يريد أن يصل إلى غيـر حد. وهي تريد أن تضع له حـدًا.. كـان صـراعًا مـريرًا بين إوزة ومـحـيط». فـمن يتـابع هذه التكرارات واللغـة المشـدودة، المتوترة يدرك تمامًا براعـة في تصـويـر مـشـهـد الصـراع على هـذا النحـو المشحـون بالقلق والترقب من المتلقي والشـدة والأزمـة في أقـصـى حـالاتها بين بطلي القصة الإوزة والمحيط ويدرك الحـركـة المصـيـريـة بالنسـبـة للإوزة الشجاعة.

أمـا حكاية الفـصـول[٢٧] لسـعـيد جبـار فـرحـان فـقـد اتسـعـت من خـلال حـدث لايرتبط بصـورة مـباشـرة بجـمـالية التعليل كما أنه صاغ أسطرته بوساطة حدث خارج عن نطاق العلاقة بين الفصول ولكنه جعل هذا الحدث ذا قدرة على تحقيق علاقة التكافؤ الزمني في حضـور الفصـول على الأصـفـة، وذلك حين حـاولت الكائنات وأشجعها وأكثرها إصرارًا العصفور على صغره إبعاد فصل الشتاء عن المكوث زمنيًا لمدّة طويلة مما يسبب الإسراء ويعيق حركة الأحياء في البحث عن أرزاقها والعثور على أقواتها وقد أدى مرض أم العصفور إلى سعيه لتغيير هذا الأمر والحد من الأثر الإيذائي لاستمرار الشتاء زمانيًا ومكانيًا بفـعل مـايثيـره من ذرائع ومـاتسـقط جـراء حـركـتـه من ثلوج. والشـتـاء في القـصـة يشـخص على شكل رجل عـمـلاق استطاع العصفور الصغير استغلال نومه في بيته ليعمل على ربطه، وحين لم يقدر الشتاء على التحرر من قيده أجبره العصفور على أن يشير إليه بأن يفتح الصندوق الذي خبّأ فيه الشتاء بقية الفصول من صيف وربيع وخريف لتتحرر هـذه الفصول وتخـرج الشمس وتعيـد الحيـاة والبـهـجـة للكائنات الحية.

وتتميز هذه القصة بكونها حولت الفصول من الصور المجردة في الذهن إلى ذوات مشخصة وعناصر مجسدة الوجود والفعل على شكل رجال ضخام الحجم والصورة، وإن كنا لم نعثر على صور سوى للشتاء ولكن التشابه في الجنس مع اختلاف الوظيفة يجعل من الفصول المتبقية حاملة للسمات التي تحلى بها مع الفارق في العمل والهيئة (كان الشتاء في داره البعيدة قد استقر على سريره بجسده الكبير الضخم..).

الملاحظ أن هذه القصة لم تقتصر على فعل التعليل الجمالي وأسطرة الحدث باتجاه بيان سبب الظاهرة، وإنما كانت درسًا بليغًا في أن العزيمة والإخلاص في النية والعمل والشجاعة لها من الأثر العظيم مايتوقف من خلالها القياس بالحجم ومستوى القدرة وهذا ماحصل في تغلب العصفور الصغير على فصل الشتاء الرجل الضخم.

إن نجاح الكاتب في هذه القصة لم يكن بالمستوى نفسه في قصة أخرى (حكاية النهر القديم)[٣٨] التي يضعف من أسطرتها كونها مروية على لسان إنسان هو الجدة، فضلاً على ارتباك مقدمتها التي تشير إلى أولية الحدث، كقول الجدة (منذ زمن بعيد لم تعد تذكره إلى أن حدث شيء ما فجأة، فقد شعر النهر الصغير بالأسى..) ولعل عبارة (لم تتذكره الآن) كان المقصود بها إثبات العمق التاريخي (الكوني) للحادثة، ولكن المعطى الدلالي لهذه العبارة يحيلنا إلى اتجاهين ليسا في صالح القصة: الأول أن الجدة بحضورها في هذه القصة قد عاصرت الحدث وهذا محال، والآخر كون ماسترويه الجدة فيما يلي هذه العبارة غير حاضر في ذهنها لكونها لاتتذكره الآن!! وهي ترويه، وبهذا تخلق هذه العبارة فضلاً على حضور الجدة (أصلاً) استنادًا إلى وجوب استتار المؤلف في الحكايات المؤسطرة تثير ارتباكًا في مستوى عرض القصة والزاوية التي يستهل بها للدخول إليها، فالواجب أنها ستكون إشارة إلى القديم من غير تحديد المصدر.

ومع ذلك فإن للقصة من الطرافة مايجعلها ذات أهمية لاتغفل ولاسيما في بنائها الداخلي المتماسك على الرغم من الارتباك في مقدمتها كما أوضحنا.

وتدور أحداث القصة حول النهر الذي شعر بالحزن لأنه أضاع جرفه (ضفته) فحاولت سمكة القطان وسمكة البني المساعدة ولم تفلحا، فذهبتا مع النهر إلى الضفدعة التي كانت قد أضاعت زوجها، وحين سئلت عن الجرف ظنت السؤال يتعلق بغياب زوجها الذي هجرها فأشارت إلى أنه ربما يكون في البساتين مما اضطر النهر للدخول في البستان فأغرق

المزروعات وأتلفها، ومع ذلك لم يجد جرفه، فقررت الشمس المساعدة فبخرت مياه النهر لكن صراخ المخلوقات التي كانت تسكن في النهر، والتي كادت أن يقضى عليها، جعلت الشمس تعيد المياه إلى النهر بعد تحديد مكانه. شعرت الضفدعة بخطئها وكلما تذكر النهر تلك الحادثة تترك الضفدعة خجلة وخائفة مكانها للانتقال إلى اليابسة.

وفي الختام لابد من التذكير بأهمية تكوين ذائقة قادرة على التمييز لدى الأطفال، وإنماء روح النقد والقدرة على الاختيار فيهم، ولاسبيل لذلك بغير اختيار النماذج الجيدة من الأدب في وقت مبكر، فضلاً على تعويدهم على سلوك متسائل إزاء الأشياء، وعدم الاكتفاء بما يقدم جاهزًا من معرفة وتثقيف فالسؤال أداة الفهم وأول الطريق لبناء العقل وهو الاستثارة التي يخلق تراكم مانتتجه ذوقًا سليمًا، لاسبيل لاستحصاله إلا بالجهد والمثابرة، وبتجاوز هذا المسعى في هذه الدراسة نقترح وجوب إيجاد نقد طفولي، وإيجاد لغته الخاصة، ونعني جهازًا اصطلاحيًا بسيطًا يعبر الطفل من خلاله عن آرائه فيما يقدم إليه من أدب، وذلك بعد امتلاكه للقدرة على الفهم والاستيعاب والرغبة في الحكم على الأشياء.

ولعل الظروف تسعف لإنتاج مثل هذا المشروع الذي تمنع الشواغل الآن من تنفيذه بالنسبة لكاتب هذه الدراسة، وربما تأتي الفرصة التي ينهض بها أحد المهتمين بشؤون الطفل، أو يصار إلى تأليف جهود جماعية للنهوض بهذا المشروع وإرساء أسسه ومبادئه.

مصادر الدراسة

١) المعجم الفلسفي، الدكتور جميل صليبا، دار الكتاب المصري ١/٥٩٧.

٢) مجلة الكاتب العربي ع٤٦، كانون الأول ديسمبر ١٩٩٩، ص ٩٨-١٠٣.

٣) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، عالم المعرفة: ٢٩٣.

٤) المصدر نفسه: ٢٩٢.

٥) كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الملك بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص٣٦٤.

٦) مجهول البيان، د. محمد مفتاح، دار توبقال للنشر، ط١- ١٩٩٠.

٧) المصدر نفسه ، ص ٨٥-٨٦.

٨) الوصول، حسن موسى، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال، العراق- بغداد .

٩) زينب وعلاء الدين، حسن موسى، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال، العراق- بغداد .

١٠) المصدر نفسه ، ص ١٨-١٩.

١١) طائر بلون الفضة وقصص أخرى، حسن موسى، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد العراق.

١٢) المصدر نفسه ، ص ١٠٦.

١٣) المصدر نفسه ، ص٢٢.

١٤) المصدر نفسه ، ص ٣٧، ٤٩.

١٥) الحمامة البيضاء، دلال حاتم، وهي قصص للأطفال مترجمة عن الفرنسية، بتصرف، إلا أن حذف أسماء أصحاب القصص، والإشارة إلى أن الترجمة جرت بتصرف، يجعلنا نعامل الكتاب معاملة أدب موجه إلى الطفل العربي، والكاتب مسؤول عما يرد فيه لذا أدخل الدراسة، صدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق- ١٩٧٤ ، ص ٥-١٠.

١٦) النهر، جمال أبو حمدان، منشورات مركز هيا الثقافي لرعاية الطفولة، عمان- الأردن.

١٧) المصدر نفسه، ص ٣.

١٨) الحمامة، طلال حسن، مكتبة الطفل، سلسلة مجلتي والمزمار، ١٩٧٦، بغداد- العراق.

١٩) المصدر نفسه ، ص٢٤.

٢٠) سلمان الكبير وسلمان الصغير: شريف الراس، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال، العراق.

٢١) الثلج عند بني عصفور، شريف الراس، مكتبة الطفل، سلسلة مجلتي والمزمار ١٩٧٦، بغداد .

٢٢) جزيرة المحبة، بيان صفدي، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال، بغداد.

٢٣) المصدر نفسه:

٢٤) الصديقان، عبد اللطيف الأرناؤوط، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال- بغداد.

٢٥) المصدر نفسه ، ص٨.

٢٦) المصدر نفسه ،ص ١٧- ٢٧.

٢٧) المصدر نفسه ،ص ٢١.

٢٨) الأسطورة والأدب، وليم راي، ترجمة صبار سعدون السعدون، مراجعة الدكتور سلمان داود الواسطي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ط١- ١٩٩٤.

٢٩) البلاغة الواضحة: علي الجارم، ومصطفى أمين، مطابع دار المعارف بمصر، ط٢١، ١٩٦٩، ص ٢٨٩.

٣٠) ينظر بهذا الصدد (اللحاف

الصغير) شفيق مهدي، دار ثقافة الأطفال، بغداد، ويحوي نماذج يقلب فيها ماهو متعارف عليه، وإذا كان هذا الشكل الفني يمثل قفزة خارج نطاق التكرار في التعبير الفني وتحقيق المتعة فإن تقديمه للطفل على هذه الشاكلة يبلبل أفكاره، لأن الرموز فيها قد استقرت معجميتها أو ماترمز إليه من قيم، وليس من السهل تغييرها بهذه الطريقة كقصة الثعلب والفاختة:

(وقف الثعلب الجائع تحت النخلة وقال للفاختة الجالسة في عشها:

- هل تعرفين ماذا سأفعل لو أستطيع تسلق هذه النخلة وأنا جائع؟

- ضحكت الفاختة وضمت فرخيها تحت ريش صدرها الحنون، وقالت: تأكل من هذا التمر! رمت له شيئاً منه فأكل حتى شبع).

ولهذه القصة تراث من المواقف التي يظهر فيها الثعلب على نحو مؤذ، لايقنع بالقليل، ومايشابه هذه الحال ويعاكسها في الاتجاه، وهو المألوف في دلالة رمز الثعلب وسلوكه قصة (الثعلب هو الثعلب) التي يخدع فيها الثعلب العصفور بعد أن يظهر توبته، وتكون النتيجة أكل العصفور والقضاء عليه، ينظر كتاب (لماذا حزنت العصافير)، نزار نجار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٧، قصة الثعلب هو الثعلب ،ص ٦٣-٦٥. وضمن الكتاب نفسه لشفيق مهدي تطالعنا قصة الوعد، (عندما نادى الأسد على الغزالة: وقال لها :تعالي، لاتخافي مني، أسرعت إليه غير خائفة، لأنها تعرف أن الأسد يفي بوعده إذا وعد).

فتقديم الامتاع على حساب المعرفة غير محمود النتائج مالم يتسلح بما يبتعد به عن ذلك، فضلاً على أن قصصاً قصيرة من هذا النوع لاتقدم متعة ذات أهمية للطفل، ولاتعمل على توسيع خياله وإنضاج ذهنه.

٣١) ينظر نصوص القصص في كتاب مئة قصة وقصة: شفيق مهدي، دار ثقافة الأطفال بغداد، جمهورية العراق، ص ٥٧، ٨٢، ١٠٦.

٣٢) عداوة قديمة، جعفر صادق محمد.

٣٣) الحمامة البيضاء: دلال حاتم، ص ١٢- ١٨.

٣٤) المصدر نفسه، ص١٧.

٣٥) الوصول: حسن موسى.

٣٦) الفن الرمزي: هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار العودة، بيروت ،ص ١٢٤.

٣٧) حكاية الفصول: سعيد جبار فرحان، دار ثقافة الأطفال، بغداد.

٣٨) قبعة حسون، سعيد جبار، دار ثقافة الأطفال، بغداد.

الطفولة والمراهقة والشباب وعلم النفس التحليلي*

تأليف: رينيه دياتكين
ترجمة: د. غسان السيد **

إن الطب النفسي والتحليل النفسي يشكلان موضوع عدد من الأبحاث التي كتبها مختصون في علم النفس المرضي، لهذه المرحلة من الحياة. إن صعوبات التكيّف، واستعدادات الاكتئاب، وظهور أشكال مرضية خاصة، والتهميش، والإدمان على المواد السامة، هذا كله يسوّغ بشدة هذا الاختصاص. إن مهمة مركز ألفريد بينيه هي دراسة الأطفال من دون تحديد للعمر، ويندرج نشاطه ضمن كادر الصحة العقلية في الدائرة الثالثة عشرة. الفتوة (المراهقة) هي الموضوع الأساس بالنسبة إلى كل من يشتغل في هذا المركز، ولدراسات الطفل غاية مزدوجة:

* هذا البحث من كتاب (رينيه دياتكين المحلل النفسي للأطفال)، الصادر في باريس عام ٢٠٠١، باريس، بإشراف مادلين فيرموريل، وإيلزا شميد - كيتسيكيس.
** د. غسان السيد: باحث من سورية، دكتوراه في الأدب العربي، استاذ في كلية الآداب بجامعة دمشق. له عدة أعمال منشورة.

فهي تهدف، من جهة، إلى الحصول على تغيّر مباشر، يساعد على التخفيف من الألم، والضيق، والكبت، والمصاعب في العلاقات الحالية، وتهدف، من الجهة الأخرى، إلى إعطاء الشخص بعض الوسائل النفسية الإضافية كي يواجه التغيرات الحتمية التي ستواجه المراهق في يوم من الأيام، ضمن أفضل الشروط. وفيما وراء هذه المرحلة من التغيرات، من المؤكد أن هذا البحث يهدف إلى متابعة دخول المراهق مرحلة الشاب اليافع.

ضمن النظرية النفسية التحليلية، يطرح هذا الاهتمام المستقبلي مشكلة، على الرغم من مشروعيته. إن الوصف المرحلي الثنائي للتطور النفسي – الجنسي الذي تواصل في (ثلاث دراسات حول النظرية الجنسية) لفرويد (1905)، هو الاستخدام الأول لنموذج من العمل النفسي في زمنين، والذي يبقى نموذجًا من التفكير الأساس في التحليل النفسي. وجاء زمن ثان، محدد جزئيًا بفاعلية التجارب السابقة. لقد أعاد تنظيم الأطر النفسية التي تركتها هذه التجارب. إن تحليل تناقضات الحياة الجنسية عند المراهق هي التي تسمح بالتعرف على الحياة الجنسية الطفلية. يفرض هذا المنطق من التطور فاصلاً، وزمنًا وسيطًا بين المرحلتين غير واضح. وهكذا تشكل مفهوم (مرحلة الكمون)، وقد احتفظ هذا المفهوم بكل معناه في الفهم النفسي التحليلي للمرضى اليافعين. يعالج المحللون النفسانيون في مركز ألفريد بينيه أطفالاً، القسم الأكبر منهم تجاوز (زوال عقدة أوديب) وهم مازالوا بعيدين عن التغيرات الجسدية لسن البلوغ، ومع ذلك، لايبدو عليهم أنهم قطعوا مرحلة هدوء بين مرحلتين عاصفتين، سواء كان نموهم مناسبًا أم غير مناسب. ومع أنه لايوجد انقطاع بين الوظيفية العقلية الحالية، وبين المراحل السابقة، فإن الكبت فعل فعله في التسبب في تغيرات بنيوية، من دون أن تتوقف الصراعات والإبداعات النفسية٪.
إن تطور لعبة التصوير والترميز يبقى خاضعًا لاستقصاءات دقيقة مرتبطة بعودة المكبوت. إن هذه المرحلة الوسيطة هي اللحظة التي تظهر فيها أشكال عدة من القلق، من الصعب غالبًا، تفسير معناها ومصيرها : هل هي لحظات من الضيق ضمن نمو شامل مقبول. أو هي مؤشرات على معاناة لاتنتهي إلاّ بعلاج خاص؟ بعيدًا عن المناقشات النظرية بين أولئك الذين يستلهمون آنا فرويد، وأولئك الذين يستلهمون ميلاني كلاين، إن التنبؤ بما ستكون عليه مراهقهم هو زمن جوهري من أجل تأسيس استراتيجية مناسبة.

إن دراسة الأطفال قبل الدخول في المراهقة تنظم «زمنًا ثانيًا» لما جرى حتى هذا الوقت، ولتناقضات التوظيف، والآليات الدفاعية التي ترتبط بها، سواء تعلق الأمر

بالكبت، أم بالنكوص، أم بأي تطور آخر يخفف من الإثارة الداخلية. يشارك المحلل النفسي للطفل بحركة تشبه التحويل في التحليل النفسي عند البالغين. إن «عصاب التحويل» هو، إذا استخدمنا مصطلح فرويد، نتاج جلسة معالجة، بعد انقضاء مانظم حتى هذا الوقت، بما في ذلك المراهقة، إذا تعلق الأمر بإنسان بالغ، وتستبعد المراهقة إذا تعلق الأمر بطفل، ولكن عندها يحمل هذا العصاب شبهًا فعّالاً واقتصاديًا مع المراهقة المستقبلية، من خلال الإثارة الداخلية التي يتعرض لها الشخص الموضوع.

تقود ممارسة جلسات المعالجة مع الأطفال إلى توسيع دائرة التجارب المرحلية الثنائية، إما كزمن أول لانفهم معناه إلا بعد فوات الأوان، أو كزمن ثان يعاد فيه تمثيل كل ماجرى مع الطبيب المعالج، بالنسبة إلى الأحسن أم بالنسبة إلى الأسوأ. يتعلق الأمر دائمًا بأحداث نفسية أو بلقاءات سمحت للشخص الموضوع بتجنب الإنقطاعات في الاستمرارية، إما من خلال التفسير، أومن خلال أخذ الحياة النفسية للطفل بعين الاهتمام، أو من خلال عون يساعده في تجاوز كبت، أو يجد في نفسه إمكانية التصور، أو الفعل الذي لايعرفه في نفسه. (أفكر هنا بصورة خاصة بالتأثيرات الداعمة الممكنة لعلاجات اللغة).

إن مواجهة المراهقة قبل حصولها ليس، إذن، تمرينًا خطرًا، وليس نشاطًا خياليًا، تسقط القسم الأساس منه استيهامات الطبيب المعالج. إن هذا النشاط بناء يشبه بناء الأطباء النفسانيين الذي يعيدون تشكيل المراهقة التي مرّ بها مرضاهم، كي يكتشفوا معنى مشكلاتهم الحالية. على الطفل الذي نفحصه أن يتخلى جزئيًا، في مستقبل قريب إلى حد ما، عن منظومة قيمه القديمة، وأن يحقق رغباته بطريقة جديدة، والتعرّف على انكسارات جديدة. سيعالج هذا الوضع بوسائل نفسية تتشكل خلال هذه المرحلة التحضيرية، تسمح بالانتقال من الإشباع الخيالي للرغبة إلى التمتع بالرغبة، تثير الاستشارة أو جلسة معالجة نفسية تحليلية، الغريزة الجنسية، أو تخشين القلق من الموت، من خلال مواجهة الطفل بشخص بالغ فقط. تسبب هذه الحركة تفعيل الآليات التي تجلب الهدوء عبر التوظيف الفرعي للآليات النفسية، أو أنها بالعكس، تسبب الاضطراب، والنكوص، والانكسار. يعطي التكهن بالمراهقة معنى للاضطراب الذي ينظمه كل نشاط عيادي، أو علاجي، من دون أن يكون هناك ضرورة للعودة إلى صور جاهزة حول التصرفات الاجتماعية للمراهقين.

يتحدث البالغون عن المراهقين، غالبًا، بإطلاق تعميمات لاتنطبق بسهولة على

ضيقهم، لأنهم لم يكونوا (ومازالوا) غير مطلعين على مراهقتهم الخاصة بصورة كافية. بعضهم يطابق بينه وبين هؤلاء المراهقين، فيحرمهم من تجاربهم الأكثر أصالة، وآخرون يقللون من شأن اضطرابهم، وينظرون إلى قدراتهم الخيالية الأكثر إبداعية كأخطاء في الحكم، ونزوات. على الرغم من التغيرات الظاهرة، تتحول التجارب الحيّة للطفولة إلى المراهقة، لكي تبقى وتعطي معناها الشعري لحياة البالغين، ضمن الحماسة أو الحنين، والسعادة أو الكآبة. لنذكّر الآن بالطريقة التي يأتي فيها المراهقون إلى مركز الفريد بينيه. عولج بعضهم في هذا المركز منذ الطفولة، ومازال هؤلاء يراجعون أطباءهم النفسيين، أو معالجيهم الذين استطاعوا أن يحددوا بدقة تغيراتهم النفسية خلال مرحلة المعالجة. إن مثال المعالجات النفسية يوضح مانقصده «بالتحديد الدقيق». يعبر المريض عن نفسه، في مرحلة الطفولة، بواسطة الألعاب أو الرسم، مما يسمح له، على كل حال، بإعداد موقف متوازن مع طبيبه النفسي. سيأتي وقت بتوقف فيه اهتمام المريض بهذه الطرق من التعبير لأنها تبدو له أشكالاً طفولية، في حين أنه في كل سنة، وقبل البلوغ والمراهقة، ينتابه إحساس، أو على كل حال، رغبة في قلب الصفحة وبدء حياة جديدة. إذا نال موقف المعالج وملاحظاته اهتمام المريض، وجعله يكتشف جوانب جديدة من ذاته، فإن هذا الحكم على ما قدمه «عندما كان طفلاً» لا يسبب قطيعة مع معالجة. تمر المعالجة احيانًا باوقات صعبة، ولكن، في النهاية، المريض يتكلم، ويوسع دائرة خطابه، ويبدأ في العودة إلى «فضائه الداخلي الحميم». عندها بعد التحليل النفسي، أو المعالجة النفسية للمراهق تأتي معالجة الطفل، يستند المريض إلى ماجرى معه خلال السنوات السابقة، ويبدأ، فجأة، في التساؤل حول هذا الموضوع. ولكن الأمور، لسوء الحظ، ليست دائمًا بهذا الشكل. إنّ أحد الاهتمامات الحالية لمركز ألفريد بينيه هو التعرّف على مخاطر هذا الانتقال الصعب من مرحلة إلى مرحلة أخرى.

قالت فتاة عمرها خمسة عشر عامًا أتت، بإرادتها، لتراجع الطبيب الذي عالجها في طفولتها: «لم أفهم كل ماجرى بيننا». «ولكن ماحصل أنه منذ ذلك الحين، ماقلناه جعلني أفهم، بصورة أفضل، أن أفراد أسرتي هم صلاتي مع الآخرين. ولهذا السبب جئت ثانية». أظهرت خلال المحادثة التي جرت، أنها تتذكر بدقة رسوماتها الأولى، وبنت، بطريقتها، التفسيرات التي أعطيت لها قبل أربع سنوات. قال شاب بالغ مكتئب ومهمّش: «لا أتذكرّ أي شيء من طبيبتي النفسية في مرحلة الطفولة». «لاأرى إلاّ باب بيت الشخص الذي كنت أذهب إليه، ولديّ

إحساس أنني، خلال أربع سنوات، رسمت له الرسم نفسه دائمًا، وكان يقول لي إنه رسم جيد». وخلال المراحل الحادة من مراهقته، وكان تلميذًا ذكيًا حتى ذلك الوقت، توقف عن ممارسة أي نشاط، وغرق في مرحلة كآبة تشهد على معاناة لاجدال فيها، ولم تخطر على باله قط فكرة مراجعة طبيبته النفسية القديمة. إن تفسير هذا النسيان من خلال الكبت، ليس موضع شك، ولكن من الممكن، اليوم، عدم الاكتفاء، هنا، بهذا الظرف الشامل. إن الرغبة في مراجعة المعالج النفسي لمرحلة ماقبل المراهقة لاتهم إلاّ المحللين النفسيين. يمكن لبعض اللقاءات الجديدة أن يكون لها تأثيرات حاسمة بعد إعادة تأهيل، أو بعد تجارب مؤسساتية. بعض المراهقين يستشيرون مركز الفريد بينيه للمرة الأولى. إنهم يريدون التحدث إلى شخص ليس أستاذًا، أو قريبًا، وقرروا أن يأتوا لرؤيتنا لأنهم يعرفون طفلاً، أو مراهقًا تمّت متابعته عندنا. ولم تكن هذه الحالات هي المقلقة أكثر. تظهر طبيعة طلبهم أنهم مستعدون لقبول لعبة التناقضات التي تثيرهم، في حين أن الاتجاهات المرضية النفسية العابرة، أو التصرفات العدوانية الذاتية تترافق، غالبًا، بإنكار لهذه الصراعات النفسية الداخلية. ولهذا يجب عدم الاستهانة بأي إشارة على خطر الانهيار. تأسس فريق، بإشراف آلان براكونييه Alain Branconnier مهمته التفرغ الكامل لتقديم استشارات سريعة للمراهقين. وهذا ليس عملاً مزدوجًا، لأنه من الضروري أن تتعدد طرق الدخول، وأماكن الاستقبال. إن هذه الوحدة التخصصية مشتركة بين أقسام البالغين، وأقسام الأطفال. المراهقة مرحلة انتقالية، ويمكن أن تشكل شاشة أخرى، يجب، من خلالها، إعادة بناء مرحلة الطفولة. إن تاريخ الكائن البشري لايبدأ عبر انقطاع مرحلة المراهقة. وكما قلت سابقًا، يظهر الفراغ العاطفي لمرحلة الكمون، بعد المراهقة. في الواقع، إن المرضى الراشدين المصابين بالفصام الشخصي، والذين يحتاجون إلى عناية طبية، ومساعدة لوقت طويل، يبدو أنهم فشلوا في مراهقتهم. إن عدم الفهم الظاهر للبالغين الذين كانوا يحيطون بهم، يمكن أن يفيد في التفسير. إن إنكار الحياة النفسية للمريض الداخل في سن البلوغ، هو نتيجة الحركة الأولى التي يساعد على إعادة بنائها العمل المشترك للمحللين النفسيين للبالغين وللأطفال. ماهو القسم الذي يبرز في المراهقة، وماهو القسم الذي سيبرز، والذي برز فيها؟ هل النموذج المستخدم من قبل بعضهم، قابل للاستخدام من قبل أولئك الذين يواجهون هذه الأزمة من زاوية مختلفة؟ إن الرغبة في التوقف عند المراهقة حاضرة في ذهن كل واحد، ولكن

زيارة لموز Moses، ولأيغل لوفيير Egle Laufr، في مركز ألفريد بينيه، عام 1987، سرّعت من الحركة. ومثلما نعرف، فإن تجربة هذين المحللين النفسيين من الجمعية البريطانية للتحليل النفسي، قدمت توضيحًا جديدًا حول الاستعدادات اللاواعية عند المراهقين. ينتسب هذان العالمان إلى مجموعة تلاميذ آنا فرويد Anna Freud، وقد استطاعا أن ينظما شروط معالجة استثنائية. وبفضل مؤسسة تمنح مساعدات مالية لمعالجة المرضى الشباب، فإن هؤلاء المرضى يستطيعون القيام بجلسات تحليل نفسي عن محللين أصحاب خبرة، ضمن شروط طبيعية في المراجعة (خمس جلسات بالأسبوع). يجتمع المحللون النفسيون بانتظام من أجل مناقشة هذه الجلسات فيما بينهم. يصف موز وأيغل لوفيير المرضى الخاضعين للمعالجة ضمن هذه المجموعة بأنهم يعانون من صعوبات تتمحور حول قبول، أو بصورة أدق، حول رفض الشكل الجديد الذي اتخذه جسدهم الجنسي. وتذهب القائمة من الهذيان الصوفي «بروز جسد جديد»، إلى محاولات الانتحار، والتشويه الذاتي، وانعدام الشهيّة والهزال، والاضطرابات النفسية، والصمت، والانطواء على الذات، أوالأزمات التدميرية. هناك نقطة أساسية في موقفهما، بدت لنا، في البداية، مغرية جدًا، وهي أنهما يعدّان مسألة معرفة إذا كان هؤلاء المرضى مصابين، أوغير مصابين، بالفصام الشخصي، غير مجدية. كان موز لوفير يقول، غالبًا، وهو يستشهد بـ جيلسبي Gillespie (5)، إن مشكلة النهان، في المراهقة، بوصفه نوعًا تصنيفيًا مرضيًا، هي مسألة تكهن أكثر مما هي مسألة تشخيص. لقد أكد موز وأيغل لوفير، بصورة خاصة، على الانكسار الذي تسببه، عند هؤلاء المرضى، التغيرات الجسدية المرتبطة بالبلوغ، وعلى الاستيهام المركزي المرافق للعادة السرية.

يقدم إسهام هذين العالمين وفريقهما فائدة واضحة، من خلال شروط تجربتهما نفسها. وفي الوقت نفسه، أدخلنا هذا الإسهام في حيرة واضحة على صعيدين:

1 - إن شروط العمل، في مركز ألفريد بينيه، مختلفة، بصورة انتقائية، وإذا كان كثير من المحللين النفسيين أصحاب الخبرة يعملون فيه، فإن إمكانية القيام بجلسات تحليل نفسي تشبه من حيث الشكل الجلسات التي ينظمها زملاؤنا في لندن، هي إمكانية استثنائية. ومن جهة أخرى، إذا كان كثير من المراهقين يطلبون مساعدتنا، فإنهم غير مستعدين، في المقابل، القيام بجلسة تحليلية، ومبدؤنا ليس الاختيار، مثلما يستطيع أن يفعله محلل نفسي في ممارسته الخاصة، وعليه القيام بذلك. ولأن هذه المسألة طرحت، ماهو مكان

فرضيات هذين العالمين ونتائجها ضمن عملنا الخاص الذي يتشكل من أنواع عدة من التدخلات النفسية العلاجية؟.

٢ - يعود المستوى الثاني من النقاش إلى وجهة نظرنا في الاختصاصيين بالطفولة. يشير وصف العالمين موز وأيغل لوفير إلى أهمية انقطاع البلوغ، إن مانفهمه من هذا أكثر، هو أن الجداول العيادية التي يعتمدان عليها، بصورة أساسية، خاصة بالمراهقة، مهما كان الحدس على المدى المتوسط، والطويل.

إن ما قيل سابقًا عن وجهة نظر المحلل النفسي للأطفال، الذي يعد أن المراهقة هي الأفق التي تسقط عليها صور التوازنات غير المستقرة التي تشكل منذ عقدة أوديب، إلى التشكلات الجسدية المتعلقة بالبلوغ، يتطلب نقل مفهومات العالمين موز وأيغل لوفير إلى منظومة أخرى من الإحداثيات. إن تتابع هذه الإسقاطات مهم جهدًا بمقدار أهمية تشكّل الخطط التي تقوم عليها، في حين أنه، في نهاية الأمر، تدخل انقطاعات المراهقة مفهوم مرحلة الكمون التي تظهر فيها، جانبيًا، الجنسانية الطفلية.

إن قصة استشارة حديثة ستسمح لي، بتوضيح أفضل لطريقتنا في مقاربة المراهقة. يتعلق الأمر بالاستشارة الأولى. حضر أب وأم برفقة ابنهم الصغير آبيل. عمره سبعة عشر عامًا، وهو في المرحلة الإعدادية فقط. بدأت أموره تسوء، منذ سنتين، على كل الصعد. يشتغل آبيل بعناء، ونتائجه المدرسية من سيئ إلى أسوأ، لم يعد يهتم بشيء، إنه حزين، ومعزول، ولم يعد يتكلم تقريبًا، كما أنه فقد أصدقاءه. علمت أيضًا أنه يتناول عقاقير نفسية، منذ أكثر من سنة، وبكميات تدل اليوم على ارتباك المعالجين. وكان الدواء، في البداية، مضادًا للاكتئاب، ثم مهدئًا للأعصاب. ولم يكن لأي من الدوائين أثر حاسم، ولكن لم يجرؤ أحد على توقيفهما. اليوم، آبيل منهك جدًا، وليس في استطاعتي أن أعرف إذا كان هذا بتأثير الأدوية، أو بتأثير مشكلات نفسية. يشتغل الأب أعمالاً حرة، والأم ربة منزل. يرتجل الأب كلامًا، وهو يحدثني عن نظريات التربية، في حين أن الأم تكتفي بموافقته رأيه. لقد قدما ليعرفا رأيي، وأنا أشعر بضيق شديد كوني لا أستطيع قول كلمة واحدة. في الواقع، لقد كانا مهتمين بالحياة المدرسية لآبيل، عبر السؤال عمّا يجب فعله إذا لم يقبل في الأول ثانوي، السنة القادمة. كان الأب يتحدث عن نفسه، بصورة خاصة، وعمّا قاله لابنه، وعن وسائل الضغط التي استخدمها كي يحث ابنه على العمل. وفجأة علمت أن الابن البكر كان يحظى، باستمرار، برضى والديه، وأنه دخل مدرسة عليا منذ وقت قريب، وعندما طلبت إليهما، كيف كان ولدهما

قبل هذا الانهيار الواضح، فأجابني الأب والأم بأنه حتى السنة الثالثة، في المدرسة، لم يكن هناك مشكلة، إنها النغمة نفسها تتكرر بصورة مملة كلما بدا عليّ الاهتمام بشيء آخر غير الحياة المدرسية وجرعة الأدوية. عرفت فقط أنه في المدرسة الابتدائية، قدمت نصيحة لهم بأن يعاد تأهيله ليلفظ الكلمات بصورة صحيحة لمدة امتدت على أربع سنوات، ولكنه، مع ذلك، لم يتوقف عن ارتكاب الأخطاء في الكتابة والهجاء. لايعرف الوالدان شيئًا آخر عن هذه المرحلة. في المرحلة الأولى من اللقاء، كان يبدو على آبيل البؤس الشديد، والانطواء على نفسه، كان يبدو غائبًا تمامًا. بعد ذلك، بقي آبيل وحيدًا معي. كان بعيدًا جدًا، في عالم آخر. وكي أقطع الصمت، قلت له إنني أجد بائسًا ماسمعناه سوية، أنا وهو، ولكن عليه أن يكون قد تعودّ على هذا كله. فرد عليّ مباشرة: «نعم، الشيء الأساسي، بالنسبة إلى والديّ، هو الدراسة باستثناء ذلك، لم يهتم والدي بأي شيء قط». وبعد قليل من الصمت، تابع: «أمي، لاأعرف .. أعتقد أنني كنت، دائمًا، حزينًا» . لقد عانيت من الصعوبات التي واجهتها عند تعلّم الكتابة. عندها سألته عمّا جرى معه عندما كان في المدرسة التحضيرية. أجابني بأنه كان يعرف القراءة قبل أن يدخل السنة التحضيرية، وكان والداه سعيدين جدًا لهذا. ثم بدأ ت بعض الصعوبات أمام النصوص المكتوبة، وبدأ يعاني من قلق خفي لايعرف سببه أوصله إلى كره حقيقي للقراءة. في المقابل، لم يحتفظ بذكرى جيدة أو سيئة من إعادة تأهيله في الكتابة والقراءة. وكان غيرّ أستاذ اللغة مرات عدة، ولايستطيع تذكر أي اسم من أسماء هؤلاء الأساتذة، ولايعرف السبب. لم يهتم قط بالقصص الخيالية، التي كان يفك رموزها منذ وقت طويل دون صعوبة، ولكنه لم يدخل إليها. ولم يكن يجد هذه الصعوبة في كتب العلوم، ولافي التمرينات القصيرة التي كان يحللها من دون صعوبة. أصبحت الصعوبة مزعجة في مدرسته عندما انتقل إلى الصفوف العليا، واشتداد هذا الفشل، الذي لم يكن يتوقعه هو والأساتذة والعائلة، أثّر فيه وعجّل من إحساسه بأنه غير محبوب. له رغبة قوية في الانعتاق، والعيش لوحده بعيدًا عن عائلته، ولكنه ماإن يبتعد أيامًا قليلة عنها حتى يصبح قلقًا ومتوترًا.

كي لاتصبح هذه الاستشارة «خارج المركز»، والتي تتعلق بعائلة تسكن بعيدًا عن باريس، عديمة الفائدة، شرحت لهم مافهمته حتى هذا الوقت، وهو الصعوبة التي يجدها كل فرد منهم في فهم مايمكن أن يحدث في الحياة النفسية للآخر. في دخيلتي، كان تدخلي يهدف، خاصة، إلى الخروج من هذه الحلقة المفرغة: إنقاص المشكلات المدرسية، وتأكيد السمة

المرضية لتصرفات آبيل، وهي حلقة مفرغة يتخبط فيها الوالدان منذ أن استشارا طبيبًا نفسيًّاالأول مرة. أثارت ملاحظتي، الثانوية جدًا في مضمونها، عرضًا جديدًا للموقف، واتخذت أزمتهم منحى آخر أصبح واضحًا. خرجت الأم من سلبيتها وهاجمت الزوج بعنف. إنه لايهتم إلا بنفسه، وبحياته المهنية، ولم يكن مستعدًا قط للاهتمام بعائلته. لقد كانت لديه آراء قطعية لاتقبل النقاش حول كل القضايا إلخ. أصبح الزوج، في هذا الوقت، قلقًا ومتوترًا، ونظر إليّ نظرة عتاب، وكأنه يريد أن يقول لي «هل ترى الآن كيف تسير الأمور حقيقة؟» عاد آبيل إلى وضعية الشرود الكامل. وكي أنتهي، وأخرج من حالة الإحساس المزعج الذي انتابني، اتخذت موقف الناصح، ورفضت بشدة الحلول التي اقترحها الأب في بداية الاستشارة، خاصة مايتعلق منها بدخول آبيل في مدرسة من المدارس الثانوية الفرنسية في الخارج، وعندما جاءت لحظة الاستراحة، أبدى ثلاثتهم الرغبة في عدم التوقف عند هذه المرحلة، وفي رؤيتي من جديد كي نتابع هذا النقاش الصاخب. بعد هذا القرار، ومنذ عدة أشهر، يأتي آبيل ووالداه لرؤيتي في استشارات متباعدة. إن مايبدو لي اليوم علاجيًا، هو أنني تركت الإشكالية التنازعية للجميع مفتوحة. إن هذا المقطع الصغير من معاينة، أرجو أن يأتي الوقت لتطويرها، يقدم المراهقة كنقطة انطلاق لعلم النفس المرضي عند البالغ. وفي الوقت نفسه، يضع موضع اختبار تتابع الأحداث النفسية عند الطفل. كان الأطباء النفسيون الذي عاينوا آبيل يعتقدون أن إمكانية تطور مرض الفصام الشخصي كانت، بالتأكيد، حاضرة في أذهانهم منذ البداية، وعلى الرغم من أن الموقف أفضل اليوم، ويشير الحدس إلى أن الوضع أقل خطورة، إلاّ أن هذا الاحتمال مازال قائمًا. وفي الوقت نفسه، إن الانقطاع الحاصل حاليًّا، ضمن حركة أوضحتها هذه الاستشارة الأولى في وضعها المأساوي، هو نتيجة لطفولة آبيل، وهي طفولة نتكهن بأحداثها بالاستناد إلى مايرويه الجميع، يعبر آبيل عن رغبته في ترك والديه، وتجعله فكرة الابتعاد عنهما قلقًا بشدة. إننا نرى هنا تناقضات المراهقة الأكثر ابتذالاً. لم يعد باستطاعة الوالدين أن يكونا موضوع حب بالنسبة لابنهما، وكل مايقوله موز وأيغل لوفير منذ زمن بعيد، حول الأثر الحاسم للتغيرات الجسدية في سن البلوغ في العلاقات بين الأطفال وأهلهم، صحيح وغير قابل للمناقشة. تأخذ كل مقاومة جسدية صفة الحرام، ويصبح الحنان نفسه لايمكن تحمله إلا بصعوبة. ولكن انسحاب الشخص الموضوع، الذي يكون عنيفا إلى حد أن التوازن النفسي له يصبح في خطر، لايشكل، في ذاته، عنصرًا جديدًا. وإذا كان يشتد ويتسارع بفعل

الإمكانيات الجنسية التي تتفتح، من الآن فصاعدا، أمام المراهق، فإنه ليس إلا نتيجة لسيرورة طويلة بدأت منذ نهاية السنة الأولى، وتأخذ بعدين متكاملين. يمكن أن يتحدد البعد الأول من خلال ضرورة تطوير وسائل نفسية ضد إمكانية ضياع الموضوع. ويندرج البعد الثاني ضمن ضرورة تطوير نشاطات نفسية بعيداً عن تدخل الآخر، وخاصة الأبوين. لهذه النشاطات النفسية، التي يمكن أن يتحدد محورها الواعي كفضاء داخلي للمراهق، تأثير اقتصادي وعملي محدد: فهي تسمح بتعميم موضوعي يساعد على تحمل الغياب، عبر تجنب تجربة «ضياع الموضوع» والانهيار الذي يسببه.

يريد آبيل ترك والديه، وهو يعلم أنه لايستطيع تحمل اختفائهم من حياته. وبالاستناد إلى هذا الموقف، الذي أعطى لوضعه بعداً مأساويًا، يستطيع المعالج أن يتخيل القرارات الفعالة التي عليه تجنبها، وليس البرنامج. ضمن هذه الحالة العاطفية المؤثرة جداً لهذا الفتى المريض، الذي يعيش بين ضيق مقلق شديد وبين انطواء على الذات، لاحظ المعالجون أن عنفًا، بسبب الانفصال عن الوسط العائلي، يمكن أن يؤدي إلى نتائج ليس من السهل التنبؤ بها، ولكنها تهدد بإعطاء منعطف حاسم للعزلة النفسية. إن العودة إلى حركة إثارة، وظهور هذيان صوفي يبقى الحل الأقوى والشائع، مثلما تظهر قصص الفصام الشخصي التي جمعها زملاؤنا في قسم البالغين. ولكن هذه الإشكالية للفقد والفضاء الداخلي الذي يجب ألا يدخله الوالدان، تطرح نفسها بدءاً من السنة الأولى للحياة، ويمكننا أن نقبل، دون خطأ، أن مايحصل في المراهقة يعتمد، في قسم كبير منه، على التشكل الذي يتم منذ هذا الوقت البعيد. إن المولود الجديد، ينجذب من الساعة الأولى من حياته، نحو أمه ونحو رائحتها، وصوتها، أكثر من انجذابه نحو أي شخص من الشخصيات التي تحيط به، ولكن الأمر يتعلق، ولمدة طويلة، باختلافات كمية. وخلال النصف الثاني من السنة يتحول هذا التفضيل المتميز باختلافات في الشدة إلى تعارض متقطع، أي كيفي. عندما يظهر الطفل، من خلال تصرفاته، أنه يستطيع أن يعارض بين الحضور العقلي لوالدته وبين إدراك شخص آخر غير أمه، فإنه يعرف من هذا الفعل، أن أمه، في هذه اللحظة، لم تعد موجودة هنا، فهي إذن، ليست تحت تصرفه بصورة متواصلة. انطلاقًا من هذا التنظيم، تتغير تصرفاته، ويصبح متقلب المزاج. يمكن أن ينطوي على نفسه مع شخص آخر، ولكنه قد لايعود بالضرورة إلى هدوئه عندما يرى أمه من جديد. تحتاج الأم أيضًا إلى وقت، مثل أي شخص آخر، كي تصبح تصرفات الطفل منسجمة. إن إدخال جريان الزمن

النفسي أكثر دلالة، عندما يترافق بتطور يجري في الفضاء. إن الحضور العقلي للأم مصدر معاناة، ويتخذ شكلاً سلبيًا، وهذه السلبية تسقط على الشخص الآخر، أوعلى الأم. وتجيب طريقة الفهم لما يجري، عند ذلك، على إعادة بناء سيرورة التعيين الإسقاطي بالاستناد إلى التجربة النفسية التحليلية. هذا كله معروف جيداً اليوم. لن أؤكد هنا إلا على نقطتين خاصتين ستتخذان موقعًا معينًا في إعادة تشكيل مرحلة المراهقة. يمكننا، ضمن البعد الزمني الذي توطد، أن نتصور أن الحرمانات المرتبطة بحقيقة أن الأم موجودة عندما تكون غائبة، تنطوي على حنين للزمن الذي كان فيه الطفل لايعرف هذا الفقد. هناك صورة خيالية لأم مثالية تتطابق مع تجربة افتراضية لم تحدث قط، تتشكل بالضرورة معارضة لردات الفعل المسقطة على الآخر. يصبح البحث عن هذه التجربة المثالية أحد محاور الحياة النفسية، وأحد محركاتها. النقطة الثانية هي التثليث الحتمي والمبكر جداً لتشكيل صورة الأم عند الطفل: هي جيدة أو سيئة. إذا كانت الأم لاتنظر دائمًا إلى الطفل، فهي تنظر، بالضرورة، إلى شخص آخر يسيطر على الطفل وعلى الأم، في الوقت نفسه. إن استيهام هذا المشهد الأولي، وإسقاط العلاقة الجيدة بين الأم والطفل على فضاء فارغ من الغياب وعدم الرؤيا، وهذا التثليث البدئي، يقدمون، مسبقًا، صورة عن عقدة أوديب، في حين أن تناوب الإثارة وعدم الإثارة لمناطق جنسية هو المسبب لقلق الخصي. يتعلق الأمر هنا بتمهيد لمرحلة المراهقة. تتطور بعض الفعاليات النفسية في وقت مبكر، تجعل الطفل أقل اعتمادا على حضور الأم أو من ينوب عنها وغيابهم. لن أستخدم هنا مفهوم الاتحاد الوثيق، أو مفهوم الحالة الاندماجية، كما أنني لن أتكلم عن سيرورة الإحساس بالتفرد والانفصال، كي لاأتسبب بتشويش كان طبيعيًا في بداية تطور التحليل النفسي، ولكن أعمال فرويد ساعدت على تجاوزها. توحي هذه العبارات كلها بالاعتماد المادي للطفل الصغير على الشخص الذي يقدم له العناية الأمومية، وهذا عامل لايمكن مناقشته. مع ذلك فهي تشير إلى أن التجارب الأولى من الإشباع هي، حصرًا، التجارب التي تتعلق بالحاجات المرتبطة في الاستمرار في الحياة، وبصورة خاصة، الحاجات الغذائية، والحماية من البرد. بدأ المحللون النفسيون يلاحظون، في مرحلة لاحقة، أن التنظيمات الأولى من الحياة النفسية ترتكز إلى تبادلات أكثر تعقيداً، وقد أفدنا كثيرًا، في هذا الموضوع، من ميلاني كلاين التي تبينت الظهور المبكر للتناقضات النفسية عند فينيكو. وقد أظهر هذا الأخير، من خلال رأيه الغامض في الرضيع الذي لايوجد وحيدًا أبدًا، ومن

خلال شروحاته عن «الموضوعات الانتقالية»، واللعب، أهمية الأشياء التي تتطور خارج حاجة التقليدية للرضيع. وهذا هو مايوضع موضع الشك في المراهقة. يتطورالوسط النفسي الداخلي منذ أن يكون على الكائن أن يحافظ بصورة كاملة على البحث المهم جداً عن الموضوع المثالي، على الرغم من التغيرات التي تطرأ على نظرته إلى الوالدين تحت التأثير المضاعف لتطور إشكالية الصراع الداخلي، والنمذجة المرتبطة باستيهامات الوالدين، والإثارات والمواقف المحيطة المهدئة، بالإضافة إلى عدم كفايتها، ومحدوديتها. إن الظاهرة التي وصفها **فينيكو** تحت اسم «القدرة على الوجود وحيداً أمام الأم» تشكل **علامة هذه الحاجة إلى الاحتفاظ** بفضاء على الوالدين أن يعرفا حدودهما فيه. يتعلق الأمر هنا بفضاء للحلم، وتطوير حياة خيالية ممتلئة بالصور، وظيفتها الوحيدة إشباع رغبة الطفل. من المؤكد أن هذه الصور هي صور أشخاص، مشتقة من صور شخصيات عقدة أوديب دون علم الطفل، منذ أن يتعرض هذا التشكل النفسي للكبت، ولكن هناك أيضاً أشخاص لايوجد لديهم رغبات خاصة ولاتاريخ، شخصيات من المشهد الباروكي، ليس لديها حقيقة إلاّ الحقيقة التي تربطها بالطفل. على الرغم من ذلك، فإن الفضاء الداخلي ليس فضاء استيهام الرغبة فقط، ولكنه أيضاً الفضاء الذي تظهر فيه جوانب أخرى من النرجسية، وهذا المفهوم أساسي من أجل فهم كيف تتشكل المراهقة، وكيف تنجح، وكيف تفشل.

في كتابه «من أجل تقديم النرجسية» (1914)، استغرق فرويد في تفكيره حول ازدواجية الغرائز وتساءل، فجأة، عن توازن ليبيدو الموضوع، الليبيدو المستغرقة في الأنا، بالاستناد إلى مايجري في المراهقة تحديداً، أي التناقض بين العصاب والذهان (العصاب هو مرض نفسي، أو مجموعة أعراض نفسية تصحبها أحياناً مظاهر جسمية شاذه ناشئة عن عوامل نفسية كالانفعالات المكبوتة، والصدمات، والصراع بين الدوافع المتناقضة. والذهان مرض نفسي مصحوب بخلل في وسائل التكيف الاجتماعي والمهني والديني، وباضطراب عام في الوظائف العقلية، كالإدراك والحكم والاستدلال وغيرها، ويصحبه في العادة اضطراب عميق في السلوك والشخصية. وهو أعظم خطراً من العصاب) وتساءل عن الاختلافات بعد تنظيم علم النفس المرضي، وليس عن النماذج التطورية التي تقود إليه. الموضوع في فكره خارجي بالنسبة إلى الحياة النفسية، في الأصل، لهذا فهو مناقض لموضوعات الهذيان، في حين أنه (فرويد) قدم، منذ عام 1899، فرضية استيهام موضوع الإشباع، بوصفه لحظة حاسمة بالنسبة إلى الرغبة، أي إلى الموضوع الدافع. ومن دون الدخول هنا إلى عمق نقاش نظري، ضروري مع ذلك، كي لانقع في تناقضات ماوراء- نفسية، سأقترح فرضية أن الموضوع الموظف، والقدرة على التوظيف يشكلان وحدة لاتنفصل، تشكل استمراريتها أحدجوانب

الأنا. وبدءًا من التناقضات النفسية الأولى، يصبح البحث الحنيني عن الموضوع المطلق هو محرك توظيف الشخصيات (الأم والأب)، وتشكيل عقدة أوديب. هذه القدرة على التوظيف، في شموليتها، هي، في الوقت نفسه، نرجسية الطفل، وتسمح بتحمل الانقطاعات الإجبارية والدائمة، دون هذه الفاجعة النرجسية التي هي تجربة فقد الموضوع. بعد كبت عقدة أوديب، يتكامل الاستعداد، وهنا يوازن توظيف القدرة على الرغبة، بصورة طبيعية، الحرمان الأساسي لعقدة أوديب، والقلق من الخصي. عند ذلك يمتلئ الفضاء المخفي بأحلام اليقظة التي تشكل تحولاتها، والآثار الجانبية، وتعاقب الانغلاق والانفتاح، موضوع دراسة مفصلة عند طبيب الأطفال النفسي. في الواقع يمكن تتبع كيفية الاستعداد للدخول إلى مرحلة المراهقة بالاستناد إلى آلاف الصور النابعة من هذا اللعب. يمكننا أن نعدّ أحلام اليقظة التي تتطور بالاستناد إلى الجنسانية الذاتية، منتمية إلى المجال النرجسي سواء تعلق الأمر باستيهامات العادة السرية، أم بظهور جنون العظمة حيث يقدم الطفل نفسه على أنه الأول والوحيد، ضمن حاضر دون تاريخ، أو ضمن مستقبل غير محدد. إذا كان الشكل يعتمد على النماذج المثالية الثقافية الشاملة، ويمكن أن ينظر إليه على أنه قابل للتحقق، (زعيم شعبي، قائد فرقة موسيقية،نجم معروف في عمل استعراضي، أو في رياضة معينة) فإن هذا الحلم يفرض أن يكون الموضوع المطلق معروفًا من قبل، حيث لايكون الطفل الحالم وحيدًا أبدًا، ويكون معه، أولايكون، شخصيات أخرى في حلمه، ويفرض الحلم، في الوقت نفسه، أن يكون الموضوع المطلق متماهيًا. إنه الموضوع المطلق. ولهذا فإننا نزعج الطفل بشدة عندما نطلب منه أن يقوم بواجباته المدرسية، أو أن يلبي خدمة بذريعة أنه يبدو غير مشغول. ولكن الحكم على أن هذا النشاط الخيالي الذي يعود إلى السجل النرجسي، سيكون حكمًا عديم الفائدة، إذا لم نتساءل، في الوقت نفسه، عن الاتجاه الذي يأخذ فيه الحياة النفسية كلها. الملاحظة الأولى: دون هذه القدرة عند الطفل على الحلم لانستطيع أن نفهم قدرته على إعطاء لون للأشكال المحيطة به، ولاينفصل اللعب عن مستوى التأرجح، أو المتع الأولية اللانطوائية الطفلية المبكرة. إن الركض مع التخيّل أننا آلة قوية وسريعة هو نوع من الإحساس بجنون العظمة الذي بدونه لايمكن لأي إنسان أن يستمر في الحياة. من الطبيعي أن تنمذج استيهامات الآباء أحلام اليقظة عند الأطفال، وتمدهم بمواد خاصة. إن التخيّل بأن استيهامات الآباء يمكن أن تدخل في الحياة النفسية للطفل، يعود إلى عدم الاهتمام بالخصوصية النفسية الداخلية لما أفضل أن أسميه، مؤقتًا، الموضوع المطلق الأولي، أي عدم الاهتمام بالآلية النرجسية واقتصادها. عند طرح هذا الموضوع يجد

الطبيب السريري نفسه أمام اختلافات في التوازن بين مواقف الموضوع، وليس أمام اختلافات كيفية له يعتمد استخدام النشاط الخيالي كآلية دفاعية مغلقة، أوكمصدر لتلوين التجارب المفتوحة، على الحركة العامة للحياة النفسية، وليس على النوعية «الذهانية أو العصابية» للعناصر صاحبة العلاقة. من وجهة النظر هذه، تعد ملاحظة آبيل، التي ليس لها قيمة حاسمة في ذاتها، على الأقل مثلما قدمتها، مقدمة جيدة لهذا النقاش حول مرحلة ماقبل المراهقة. لم يكن يهتم بالنصوص المكتوبة، ومنذ أن تعلم القراءة، ابتعد عن هذه النصوص. ثم من خلال هذه الذكرى، طرح مشكلة عائلية أمام المحللين النفسيين للأطفال. كيف يستطيع طفل أن يستقبل قصة يرويها شخص آخر؟ أصبح معروفًا اليوم أن كثيرين يستطيعون القيام بذلك بصورة مبكرة جدًا، وهذا يشير إلى أن ترابط أفكارهم الاستيهامية تتحمل تقديم حكايات من قبل شخص آخر. تظهر دراسة منهجية أن الأمر لايتعلق بأي حكاية، أو بأي شخص. إن انتقال الأب أو الأم إلى راوٍ آخر يتواصل، من خلال انتقال الراوي إلى هاتين الشخصيتين المتميزتين، إلى حدما، وهما القارئ، الشخصية الحية، والراوي، الشخصية الحاضرة التي تعرف، على الرغم من أنها تكون مجهولة أحيانًا، كيف تنتهي القصة، وبهذا تكون مسيطرة على قلق الموت عند الطفل. على هذا المستوى تختلط الأدوار. إن الخوف من أن تنتهي القصة نهاية سيئة، وهو مايعرفه الراوي لوحده، الخوف من أن الرغبة، الأوديبية أو ماقبل الأوديبية، في الموت لاتتحقق، يتوازن من خلال الحضور الحي للقارئ. عندما يجرب الطفل بنفسه قدرته الخاصة على ألاّ ينهار على طريقة النهاية السيئة، يصبح هو نفسه قارئًا. يمكنه عندئذ أن يتماهى، بواسطة اللعب، بالراوي أو كل شخصيات القصة، عبر إخراج مسرحي يسمح بظهور كل المسائل المتفرعة عن عقدة أوديب، مثل موضوع الحب، أو موضوع التماهي، أو أنا الراغبة والموضوع المثالي، والأنا الأعلى المراقبة والمانعة، وذلك لأن الراوي هو رمز التوليفة الظاهرة التي ينتجها مجموع الوظيفة العقلية، أي التي ينتجها ما وصفه فرويد، منذ المرحلة الثانية، بمشكل الأنا. إن عدم حب القراءة يمكن أن يعود إلى أخطاء تربوية، ويعبر هذا عن موقف مؤقت قابل للتعديل نسبيًا. إن الإمساك بكتاب والتفرغ لقراءة القصة التي يتضمنها، وفتح لعبة تقميصة، هذا كله يعد تطورًا للفضاء النفسي الحميمي الذي طرح سابقًا. عندما يمارس بعض الآباء ضغطًا على الأطفال لكي يقرؤوا، فإنهم يتعدون على دخيلة الطفل، ويدمرون، بصورة كلية، الرغبة في القراءة. ويظهر مثل هذا التعدي أحيانًا في الصف، عندما تفرض قراءة ضمن زمن محدد، وتطرح أسئلة عن المشاعر الأكثر سرية للشاب القارئ. يكشف الفحص السريري لعدد من الأطفال الذين لايستطيعون أبدًا الدخول

ضمن القصة الخاصة بهم، والذين لايجدون شخصًا راشدًا يساعدهم عبر القيام بدور المرافق المساعد على التخلص من الرهاب، عن تنظيم مقلق جدًا أحيانًا. لايشكل بناؤهم النفسي بنية مستمرة تساعدهم، دون ضرر، على تجاوز تدخل الراوي، والقلق من الموت، وفقدان الموضوع الذي تطرحه الحكاية، مثلما أنها لاتسمح بانتظار أن يعيد الموضوع النهائي للحكاية تشكيل الموقف الأولي. إذا فحصنا الطفل، عند هذا، فإنه يبدو غالبًا غير قادر بنفسه على ابتكار قصة منسجمة. إذا رسم، تكون الصور، في البداية، ساكنة، ومنذ أن تظهر حركة معينة، يختفي عمل التصوير من أجل مواجهة فعل عنيف، فتتفجر الألوان والأشكال، وتمتلئ الورقة بخطوط قلم الرصاص، التي هي نفسها تدمير.

هؤلاء الأطفال يعدون، بصورة سيئة، قدرتهم على تجنب الضياع ضمن اضطرابات مراهقتهم. لا يهمنا أن نفهم هذا الضعف في توظيف الاستعداد الثانوي إلا إذا انتبهنا إلى نوعين من العوامل: العوامل الأولى تاريخية، والثانية آنية.

إنها في الواقع استعدادات خاصة تظهر منذ التطورات النفسية الأولى. إذا لم يصب الأطفال، الذين نقصدهم هنا، بالذهانات الطفولية، ولم يكن الفصام الشخصي عند الكبار ذهانات طفولية قديمة،فإن إعادة توظيف تصوراتهم تظهر، تحت تأثير التطورات الأولية، منذ أن يصبح التوتر النفسي الملازم لايمكن معالجته من خلال الانتقالات العادية. هذا مايوضحه طفل قبل المراهقة. يجب البحث عن هذا الإخفاق في الإعداد في الأوقات الأولى من الإعداد العقلي.

في المقابل، إن عدم اعتراف الوالدين بالخصوصية النفسية لأطفالهم هي قلب الإشكالية الحالية للطفل المصاب بالفصام الشخصي. تنضوي هذه الخصوصية النفسية تحت تتمة العوامل التفاعلية، في السنوات الأولى من الحياة، ولكنها تتخذ شكلاً مختلفًا في السنوات التالية. وهي تعيق غالبًا كل عمل علاجي. «لقد نصح، في المدرسة الإبتدائية، بإعادة التأهيل النطقي.».

الهوامش

❖- ظهرت هذه المقالة في «نصوص مركز الفريد بينيه»، العدد 13، ك 1 ، 1988 .

5- موز لوفير، وج.ج. بارانيس، ور. كاهن، التحليل النفسي، المراهقة والذهان، باريس، دار بايوت، 1986 ، ص.7-13.

بوح لبغداد نافذة للمطلق

عبد الكريم الناعم ❊

فضاء المعاني

بوح لبغداد، نافذة للمطلق مجموعة للشاعر فائز العراقي صدرت عن وزارة الثقافة - دمشق عام ١٩٩٩، تقع في ثلاث وستين صفحة من قطع هو بين الصغير والوسط، وأعتقد أن العنوان يشكل واحداً من تلك المفاتيح المتعددة الصالحة لفك مغاليق النصوص الخمسة عشر، فالبوح لبغداد المدينة البعيدة في الجغرافيا القريبة في الروح، بغداد الأهل والحصار، وهي في الوقت ذاته «نافذة للمطلق»، النافذة المحدودة هي بوابة للمطلق، حتى لكان العلاقة الضدية، أو مايبدو متضاداً هو البؤرة الأكثر إشعاعاً وجذباً.

(❊) عبد الكريم الناعم: أديب وشاعر من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الشعر. من أعماله: «من سكر الطين».

فايز العرقي في غربة، وأية غربة؟، غـربة ملغـومـة بالدمـار، أنت ترى وطنك يدمره الأمريكان والإنكليز والصيانة وأنت عارٍ إلا من الألم.

الغربة عن الوطن والأهل أحد أهمّ المحاور في هذه المجموعة.

- أي قلب يحنو على الغريب؟/ هل يذكر

الأهلون من أشعل نجم العراق. ص٥

- أي قلب يطفيء لوعة الغريب، وهل

يُنجد الأهلون من شهر عصا التمرد ص٨

(تلفت النظر، في الموضوع، المفـردة (الأهلون) التي تجيء محمولة عبرها، في الذاكرة (أهلون) الشاعر الما قبل إسلامي، المتمـرد، الصـعلوك عـروة بن الورد: «ولي دونهم أهلون...»، لقـد استـبدل ابن الورد أهلاً بأهل في حالة رفض شجاعة واعية، وتمسك العـراقي بأهليه لأنه لا يجد ثمة مبرر للإنخلاع، ودون أي محاولة، أو سعي لمعرفة ما الذي يفصل أو يجمع بين الوطن الجـغـرافـيـا والناس: الأهل، هنا أو هناك، يطلوصوته في غربته:

أودعني أحضان أهلي الودودين

في بغداد أو حلب

وكما أن الناس ليسوا، في القلب، سواء، فإن الأرض ليست سواء، فهو يصرخ وهو في رومانيا:

سئمت هذا القمر الضبابيّ اللعين

القمـر في ليل بغداد، أو في ليـالي هذا الوطن من الماء إلى الماء هو غـيـره في أمكنة أخـرى، وللقـمـر سـمـاوات الأمـاكن المملوءة بالحب والحنين.

ولأنه لم يختـر هذه، ولأنهـا كـانت الخـيـار الوحيـد والمتاح فـإن الكلاب في (شـبـره): وهو في برلين،.. الكلاب تفـزّز لحظة تأمّله، والنهـر «يتطلّع منذ هلاً لشاعر طوى القارات في جيبه وفتح نوافذ الصمت لعبق المجهول»

(ترى هل مفردة /عبق/ هنا جاءت بوعي اختاره الشاعر ليُشعل ضوء قنديل في القـصي من روح الأمل، أم أن رغـبـة الأعماق قد قذفت بها لتقوم بدور الرافعة التي تتخذ شكل المفردة)؟.

في الغربة يصبح للرحيل لونه الذي يصبح فـودي الكون ص٤٧. والغربة كـربة، ولها عذاباتها التي لا يعرفها إلا من ذاقها

لم يكن ذهب ذاك الذي يسيل

من أحشاء الشمس - رباه - بل هو

عذابي - ص٣٠

(لا أدري لماذا نفـرت من مـفـردة

أحشاء، فهي توحي بما في البطن من كرشة (معدة - أمعاء - طحال.. إلخ، وهي ليس لها رنين المعنى المقصود، ولا لونه، ولا الانسجام مع موحياته)

في الغربة تصبح الروح نايًا فيه الحنين المؤلم، الجارح، الباكي:

أكلما اعتيلت صهوة الحنين استبّد بي

هاجس الرمل، وقعدت أنثر ذرات الرمل

في صحارى الخوف؟ - ص٢١

لنلاحظ هنا المفردات التي عبّرت عنها الغربة في الحنين، فهي (الرمل) الذي لا أمل فيه لنبات، وصحارى من الخوف. في الحنين مدفأ بالغربة يصبح الموت شهوة في حضن من تحب

من يعيدني لحضن بغداد لحظة

أستلقي على عتبة الموت بعدها

واستريح ص٣٨

يغادر الشاعر المكان، وتبتعد عن عينيه رؤية الأهل فحمل هذا كله كيفما تنفّس، فما يستطيع النوم، كملاذ، حين يصاب الوطن بمكروه

كيف تنام وبغداد تمددتْ على مشرحة

الموت يحاصرها المغول ورجل عصري

يتلفّع بوردة الحرية وينفث سموم الحضارة

وفي الغـربة لا تُنسى اللحظات الجارحة كشفرة سيف يماني، قد تكون لحظة فاصلة يحدث فيها العبور والخروج من جغرافية مغادرته بغداد ناجيًا بجلده

لماذا قصّ القمر ضفائر الضوء

في تلك الليلة النحاسية

المريبة

إذ ذاك برقت دمعتان سطعتا

كنجمتين وحشيتين تلتهمان الذهول

البازغ في عيني أختي ص٢٣

وفي الغربة تصبح الأشياء في نظر المغترب المبتعد غير ما هي عليه، ونصبح نحن الذين نخلع على الأشياء ما في أعماقنا من أحاسيس ومشاعر، فأوربا النظافة، النظام، وسيادة القانون، والتقدم المدني، والنساء الجميلات المنطلقات تصبح وحشًا أسطوريًا

كلما عاجلته بغصن طري

استباحك بجحيم النار ص٢٩

وفي الغربة ثمة ثمار تنمو في تربة الروح منها:

الإنتظار:

يقتات سمّ الانتظار ص٤

ومنها الظلمة:

من أشعل نجم العراق ولا

ومضة ثقاب تبدد حلكة

ضيقة الأن ص٦

ومنها اللواذ بالطفولة:

ليتني الآن في القماط أرضع من

بحر حنوك

ليتني ما فككت أسرار الكون

فطاردتني ثعابين هذين الدوى ص٦

ومنها طلب الموت:

أيتها السماوات القصية/ أنا ابنك

الشاعر/أناشدك/ خذي هذا

الكائن الأرضي المغرور / دثريه

بمعطف رحمتك / عله يستفيق ص٣٣

وفي هذا العالم الخارجي والداخلي، في أوربا: سماء المهاجرة - بفتح الجيم -، أو في الأرض العربية حيث الكثير من القهر والهديد تصبح الحياة:

هي ذي الحياة تمشي على عكازين

مستودين بالوهم وضباب الحروب،

هو، هي، نحن /أرخبيل من الضمائر/

تفوح منه رائحة اليباس ص٦١

ويعود ليرى في الموت راحة، فيبرز في الذاكرة بيت المتنبي «كفى بك داءً أن ترى الموت شافيًا». فيصرخ بيأس الغاضب، أو بغضب البائس:

متى تستكين هذه الأنا؟/

تقودني من أرنبة حواسي

تؤاخيني بالمطلق / فأستريح ص٦٣

ورغم أن تلك كانت آخر جملة في هذه المجموعة فإن فائز العراقي كشاعر ينتمي لقضايا الإنسان، وكإنسان يحمل القدرة والجرأة على المراجعة.. يرفض اليأس المطلق حتى في الزمن المظلم المطبق، فهو يوقد شمعة هنا، ويلقي بذرة هناك:

لماذا يلبس الغصن طراوته

حين تجن الفاجعة ص٥٤

فعلى الرغم من المعنى العام هو معرفة كيف نختار، كما ينتمي الغصن للعاصفة كيلا ينقصف، فإن المعنى المضمر ينطوي على تخلص الغصن من اجتياح العاصفة المدمرة، وفي مفردة (الغصن) رائحة الشباب الواعد، والاخضرار المأمول.

- يتخلل هذه الفضاءات الأساسية محطات وأبراج عالية تلجأ إليها طيور الروح، والشعر / القصيدة والحدة منها:

من لي إلاك أيتها القصائد

الغزالات / وإن أترنح ثملاً

بشقاء الوجود ص٢٠

لك أن تنام مطمئناً / فثمة قصيدة/
تجول بين مرافي قلبك / وغابات
ترقّبك / ثمة قصيدة سترمي الشاعر/
بوابل من النعاس ص٢٧

فالقصدة أمل، والقصيدة محطة للنوم الذي هو عتبة جديدة من عتبات الصحو.

هذه المجموعة الطافحة بالغربة، والحنين، وآلام الهجرة / ترك البلاد طلبًا للنجاة، رغم البكاء، والسوداوية المسوّغة فإنها، في نزوعها، تنتمي للأمل لا لليأس، للقدرة على التجدد لا الانطفاء.

لعله من المفيد الإشارة إلى أثر المكان في هذه القصائد، فهو الأرض التي ينشر فيها بذور أحاسيسه ومعاناته، والمكان ليس الجغرافيا وحدها، بل هي الجغرافيا بما هي مسرح حياة الإنسان، فحيث حلّ، في رومانيا، أو ألمانيا، أو باريس وبرلين وحلب كان المكان / الوعاء الإنساني حاضرًا، وهذا مؤشر بشكل ما على شخصية منفتحة، مُحِبّة، خيّرة.

فضاء المباني

ليس من باب التعصب للتراث أنني اخترت مفردتي (المعاني) و (المباني). بل لأنني وجدت فيهما عنوانًا عريضًا وكافيًا، وان مفردة، أو لنقل أن مصطلح (المباني) مأخوذة من البناء، والبنية التي تقوم بها النصوص، وبمعرفة هندسة البنية وتفحّص أدواتها وجمالياتها يتكشّف لنا جمال العمارة، ولا ستجلاء ذلك لا تكفي النظرة العامة أو السريعة بل لا بد من معرفة مدققة، متأنيّة، حاذقة تقف عند الأس الصغيرة والكبيرة والتي ترى في التزويقات والنقوش جزءًا أساسًا في المذميك وليست مجرد زينة، فقد تحمل تلك التزويقات من القيمة الجمالية مالا تحمله هندسة البناء في العديد من الحالات.

في الشعر يتماهى التزويق بالمعنى ليصبح التزويف معنى، بيد أنه معنى مزوّق، ويجيء (المعنى) محمولاً على بهاء التزويق. فما هي الأدوات التي اعتمدها فائز العراقي في «بوح لبغداد، نافذة للمطلق، والتي ينسحب قسم كبير منها (الأدوات) على ما قرأناه له حتى الآن.

١- المفردة

ثمة مفددات منتقاة بعناية ترفع سوية الجملة إلى أفق شعري لا تصل الجملة إليه بها:

اي حجر سألوذ به / واية فراشة
تفرد جناحيها/ أستظلّ بفينها
و (أموت) ص٣

إن مفردة (وأموات) بالمعنى /

الحدث الذي أضافته إلى الجملة قد وضعتها في أفق شعري، ويتضح ذلك حين نحذفها ونقرأ المقطع،-ومثلها قوله:

أي قلب يهم الغريب / وهل يحتوي

فلأهلون / من مزّق ستأة الكون /

وانفرد بظلّه (كالممسوس) ص٤

فحيهنشطب مفردة (كالممسوس) يُختزل أفق من الحساسية، وبوجودها تحت تنويعات المعنى وتُقفل بحالة من المسّ / الجنون الموحش.

وقد يغوي فائز العراقي (رنين) المفردات، وهي استجابة موسيقية لعان تظهر في الأداء فتترك أصداءها في السمع فتتلقّى تموجاتها الصوتية الأحاسيس، ولا يبدو مهماً أن تكون مقنعة، أو ذات علاقة منطقية هندسية

بعيداً تنحّى / خذ مهاميز اللغة /

ذرّها فوق جزر الضباب ص١٢

إن صورة (مهاميز اللغة) التي يطلب الشاعر (ذرّها)، أي تحويلها إلى ما يشبه الطحين أو الغبار كي تكون صالحة للذرّ فوق جزر الضباب... هذه الصورة تبدو عصية، والشاعر غير ملزَم بنتائج تتبّعها وتسلسلها، غير أنه، كما التقطت، ربما أغراه الرنين الصوتي لمفردة (مهاميز) فتلقفها، وبعض الأصوات تترك أحاسيسها الخاصة في النفس

- ومن أدواته البنائية الجملة الطويلة المتتابعة، ولعلها تعبير عن تكوين داخلي، فطري، وتكتسب، ولعله يبرز عند الذين كان جزءاً من حياتهم أن يتحدثوا كثيراً للآخرين، بيد أن ذلك الملمح يعدّ لافتاً للنظر مع شاعر يكتب قصيدة النثر، بمعنى أن الإلتزام بإيقاعية الوزن وصياغة المعنى المقصود، تلك الإيقاعية التي قد تلزم صاحبها بتفتيق معان جديدة، لا تبدو مقحَمة، أو ناشزة، للمحافظة على جمالية الإيقاع، بدلالاتها النفسية التعبيرية، وهناك تبدو مهارة الشاعر، و (شاعريته) في إشاعة التجانس، بعيداً عن خراب التفكك، ومن يختار قصيدة النثر يفترض أنه لا يعاني من هذه (العقبة / الوقف) ولاأقول (المعضلة).

الجملة الطويلة المتتابعة سمة من سمات البناء الفني عند فائز العراقي

يمّم وجهك للمطلق / إستنر بما كشفَتْه

من حجب تخرّ لها الأرض/ تبتلع

مصيرها كتنّين ابتلع سنّارة الوهم/

ففاض اللهب وأحرق أغصان اليقين

فجمل هذا المقطع، بما فيها من صور، متتابعة، متماسكة عضوياً، لايمكن أخذ جملة وعزلها لما في ذلك من أجزاء

للمعنى وحذف لبعض جوانبه، فهي معنى واحد في معان وصور متعددة، وذات تناغم معنوي موسيقي يعلو حتى يصل إلى نهاية الجملة.

ثمة مظهر آخر من مظاهر الجملة عند فايز العراقي هو الجملة المشهدية (السيناريوية)

الليل سميري

وهذا الهواء المخيف ينهش أغصان

روحي/ تلبس الحياة خفيّها وترحل

بعيداً

اتشبث بأذيالها كحكيم مخذول

استتار

بالظلال

وتفيّأ بدالية الحضور

فأنت تستطيع أن تأخذ كل جملة من هذه الجمل الطويلة المتتابعة وتحوّليا إلى مشهد في لوحة شعرية أو في لوحة قابلة للتصوير بآلة شعرية:

- الليل سمير

- عواء مخيف ينهش أغصان روحه

- الحياة تلبس خفّيها وترحل بعيداً

- يتشبث بأذيالها كحكيم مخذول

- استتار بالظلال

- تفيّأ دالية الحضور

- ومن تلك الأدوات حرارة التعبير، وهو أمر يمذاق، ولا أقول لا يمكن شرحه أو الكلام عليه، غير أن أخذه وتلقيه كما هو قد يكون من أفضل حالات التعامل معه لكيلا ننقص منه شيئاً، ولكيلا نقع في مطب الإنشاء حوله، أو فيه:

لا العراق أعد قبراً/ يليق بلهفتك/

ولا انت تردم قلق الوجود/ وتستريح

ص٨

هو ذا نبيذ أشف/ من غلالة الموت/

وأرشق قامة من غزالة الهواء ص٦٠

خذلتُها/ تبخّر موعد اللقاء

فتصبّ

الوقت مما وفضحتنا الكراسي/

فضحتنا الحديقة ص١٤

ومن تلك الأدوات: التوتر في المقطع أو في النص، وهو ولا شك ناتج عن توتر داخلي يسعى لرسم نفسه في صياغة التعبير، أو في مدّات، وشدّات المفردات التي يراها الشاعر قادرة على حمل ذلك وترجمته، وهي تصدر عن حساسية ذاتية شعرية خاصة

خذني لانهيارات السماوات، منحت

من

هذه التي تلطّخ ذفيري بدمها

المسفوح

في الممرات ص٣٢

فأنت حين تقرأ المقطع تجد فيه أحرف إطباق، وأحرفًا مشددة، ومدّات تحمل صور ذلك التوتر موسيقيًا، وحين حرّك الشاعر ياء (زفيري) فجعلها (زفيريَ) فبحساسية من يريد للتوتر أن يظل منسابًا، متتابعًا، لا توقفه ياء ساكنة - ياء زفيري-.

❖ ومن تلك الأدوات الصورة وبنيتها، ومسالكها، وتجلياتها، ونميز فيها:

١- الصورة التي تبرز فيها وحدة اللون، فهي، إضافة إلى ما فيها من جمال انزياحي تُعَدّ عنصرًا بنائيًا في النص:

ليتني لذت بعتبة الدار/ قريبًا
من روحك/ الجم أفراس جموحي/
وأبقى ذلك الطفل البياض/
ألهو بالثلج/ وأسرّب النجم من
كركرتي/ فيسيل ضوء رضاك ص٧

ففي هذا المقطع نرى أن لون البياض المادي والمعنوي هو الملاط الذي يسيل من الرضا، (لون الرضا المعنوي هو الأنصع في البياض) - ويمكن أن نحيل إليها بياض الأمنية المضمّر في تمنّيه العام، والنجم، والكركرة، وهو ربط ذو لغة جميلة لا تأتي عفو الخاطر، وحتى حين نرجح أنها جاءت عفو الخاطر فهي صادرة عن وعي فني مختزن

- ثمة صور قائمة على وحدة المزاق، أو ما يحيل إليها، ويوحي بها، تتجلى في خصوصية ما في ابتكار الصورة

لورا/ ماذا قلت لموعدنا الأثيم
هل استفاقت (أُودَادا) على عسل
قبلتك؟/ أم أن رحيلك جرّ
المساء من ذقنه وأضرمه في لجج
الجحيم ص١١-١٢

ففي عسل القبلة ما يذكّر بعسل الروح ذائبًا في شفتين. وفي (جرّ المساء هذه السمنة

هل اندلعت قيعان النهر تحت
أخمص
قدميك أم أشعلت ذئب روحك
بنيران العدم؟ ص١٦

فأنت أمام صياغة صورية وتركيب لهما خصوصية تحمل سمات المخيلة والحساسية الذاتيتين.

أشير هنا إلى المرجعية البعيدة الشفافة لدرجة يصعب التقاطها، في الصورة المعينة، فهي، رغم التباعد في التوجه، وفي الافصاح، راسخة من صورة أخرى قارّة في الذاكرة، هي صورة ذلك البيت التراثي والذي يرجع إلى العصر العباسي، والذي جاء فيه

وأثبتَ في مستنقع الموت رجله

وقال لها: من تحت اخمصك الحشر

فـالمشـتـرك بين الصـورتين هـو: أخمص القدم- حالة تثبيت القدم- القاع/ المستنقع- اشـتـعـال النار، ورغم هذا الاشـتـراك فلكل من الصـورتينجـمـالهـا الخاص، ومـذاقـهـا، ويغلب على مـثل هذه التشابهات أنها تصعد من أعماق اللاوعي

ويحـمـل العـديد من صـور فـائز العـراقي مـلامح الابتكار، والابتكارُ المـيـز في زمن طغيان الصور المقصودة لذاتها له أهميته الجمالية التعبيرية:

قبعة البرق تغطيّ رعشة الظلام

ص١٧

لك أن تنبهر في هذا الزحام

تعلك أغصان المساء ببحر غضوتك

ص٢٥

امضي متلفعًا بنداء الوردة

هاشاً خراف الضجيج المتراقصة

في وديان روحي بعصا الصمت

البليغ ص٥٩

وثمـة صـور ترفع سـوية النص التـعـبـيـرية الشـعـرية فـتنقذها من برودة التقرير والمباشرة

... بل هو عذابي

يشدني اليأس لحضرة تبتلع الأرض

بسنانير السود ص٣١

فـصـورة السنانيـر السـود، رغم واقعيتها الوصفية، ترفع إلى حد ما من سوية النص بما تثيره في الذاكرة المتوارثة من دلالات السنور الأسـود السـحـرية الخرافية.

- وثمة الصور المشهدية التي أشرنا إليهـا في بناء الجـملة، والعـلاقـة البنائيـة الدلالية بين الجملة والصورة هي عـلاقـة عضوية متعاضدة:

من هذه التي تدور بين المجرات

ترقص على أشلائها تائهة

كقرد يعلك حيرته

باحثًا عن فنار ص٣٢

أريكتني الحياة بتلعثمها فاصطدت

فراشات القلق ثم نشرتها في الأثير

ص٣٤

كيف فاجأتني هذه الحروف

تمطت في رحاب الذاكرة

كقطط زرقاء ملّت مواء الزمن

ص٣٥

وثمـة صـور مـعـبّـرة صـيـغـت، أو اقتُطفت، لتحمل التعبيـر المباشـر على أجنحة صورة تسمح للمعنى أن يرشح من مسام تفصيلاتها، داخلاً، متداخلاً في دلالاتها ومرتسماتها وإيحاءاتها:

هذا العالم الخراب/ ينزّ دم الحروب/

يبتلع الضوء كدب أحمق مخمور
ص٨

فصورة الأب الأحمق المخمور وهو يبتلع الضوء تحمل معنى في (تركيبة) الصورة، وفي (إيحاءاتها) في مفردات: دب/أحمق/ مخمور/ يبتلع الضوء.

وقد يستعين بصورة لتعميق معنى وأثر صورة أخرى:

ربما أعرف /أنكم ستلوون رقبتي/
كما الجزّار شاته الأليفة ص٢٤

فهو لم يكتف بإعلان معرفته أنكم، أو أنهم، سيلوون رقبته، وهو معنى مكتمل، لذا فإنه يعمق الأثر، ويصر على فتح جرح جديد بالصورة الموازية، المعمقة، صورة الجزار يلوي رقبة شاته الأليفة لينحبها وهو عبر الصورة الثانية أعطى الخيال والاستقراء فرصة لاجتلاء المعاني المضمرة، أو لرصد أثر الشاعر في موقف محدد لعلها تجسدت في العلاقة بين الشاة (المُعدَّة) للذبح والمواطن القابل للذبح بطرق عدة، ومنها تقريب الصورة بحيث تكون أعمق انطباقًا من خلال الذاكرة/ الخبرة، ولا نشك أن أحدًا منا لم يشاهد رقبة رجل تلوى، والكثيرون شاهدوا كيف تلوى رقبة الشاة أو الخروف، وكيف يُذبح.

وثمة الصورة المتراكبة، وهي التي تجمع عددًا من الصور، تبدأ من نقطة ابتداء المعنى، وتنتهي بانتهائه، بعضها صادر عن البعض الآخر:

غامت الروح والشجر تدلّى/ من
فيافي حزني/ ضامًا قبلة مطمئنة/
تفرّزها أصابع الرحيل ص١١

فالروح غامت - والشجر تدلى - من فيافي الحزن - ضامًا قبلة مطمئنة - تفرّزها أصابع الرحيل... هذه الصور بتراكبها، وبتعددها ترسم لنا مقطع الصورة المتراكبة.

ثمة معان مركّبة تتجلى في صور مركبة، ويكون فيها كل واحد سببًا، بنيةً، في الآخر:

يمّم وجهك للمطلق/ استنر بما
كشفته
من حجب تخرّ لها الأرض/ تبتلع
مصيرها/ كتنين ابتلع سنّارة
الوهم/
ففاض اللهب وأحرق أغصان اليقين
ص٤٦

فالمعنى مركّب، متطاول، لذا اقتضى صورًا مركبة متطاولة: تيمم الوجه للمطلق - الاستنارة - بما كشفته الحجب - الأرض تخر - ابتلاع المصير - التنين وابتلاع سنارة الوهم - فيضان اللهب - احتراق أغصان اليقين، وأرجّح أن الشاعر لم يدق

في الصورة بعد كتابة النص وإلا لتوقّف عند (ابتلاع سنارة الوهم، لا كصورة مبالغ في ذهنيتها بل في دلالتها، فالصورة التي قبلها والتي بعدها تجعل من صورة سنارة الوهم «صورة نافرة، غريبة، لا تقوم بدورها المعنوي أو البنائي، وليس لها من مسوّغ سوى الاستسلام لتوتّر الحالة النفسية المعبّر عنها.

ترى هل ثمة ما يمنع أن نحاول تقديم قراءة في الصورة المركّبة، أو المتراكبة من حيث الدلالة الشعرية التعبيرية النفسية؟ لنقرأ هذا المقطع، ولندقق

هكذا... ودون أن يلمّ الفجر بيديه

المضفرتين حبات الألق الغامض

من صمت الليل

هكذا... أشد قامتي رمحاً يخترق

تلال الضباب

وأحنو على أكرة موتي

كغريب داهمته دمدمات الحياة

ص٥٨

ففي المقطع السابق، من حيث "الدلالة الشعرية البنائية ميل للإسهاب لا للتكثيف، وللخطاب الشعري القائم على قدرة الارتجال والإقناع، تماماً كما يفعل (الملمون) و (الدعاة السياسيون القادرون على الإبهار معنى وحجة).

وهو تعبيرياً أقرب لصورة الارتجال الموسيقي الذي ينطلق من حالة تلوّن مقاماتها الموسيقية وانتقالاتها تبعاً للحالة النفسية الشعورية، مع الحرص على تقديم الشخصية / البراعة، ربما دون تعمد، بل بعفوية تفصح عن ذاتها.

وهو نفسياً يقوم على المقابلة - أسلوب المعلّم/ الداعية مقابلة أشياء بأشياء، أو معان بمعان، أو صور بصور، دون أن يكون ثمة ارتباطات ملزمة أو نتائج معلقة باشراط محددة، مع وجود إشارة رابطة، حتى لكان الشاعر، على المستوى النفسي يرى أن ثمة ثنائية في الوجود هي الإنسان والطبيعة / الكون، ولو نحن حذفنا كلمة (هكذا) لأخذ المقطع الشكل المعنوي التالي:

دون أن يلم الفجر بيديه المضفرتين

حبات الألق الغامض من صمت

الليل أشدّ قامتي رمحاً

يخترق... إلخ

وبمفردة (هكذا) يحمل النص إشارة خطابه الشعري الموجه للآخر الذي يتكلم إليه، فيقوم بفعل المقابلة، إيحاء، وبتجسيد الثنائية، مع الحرص على حضور الشعرية والشاعرية.

ثمة تقصّد في أخذ مفردة لا تخلو من الغرابة، كبارق شعري، دون التأكد من

وجودها في القواميس:

سيصل القطار/ مزاحمًا ظله

(الأبيد) ص٢٨

فالأبيد لم أجد لها معنى في (المنجد)، والأرجح أن الظلال الموسيقية للمفردة قد أغرت الشاعر، ووجود هذه الحالة قليل إن لم يكن نادرًا.

❖ ثمة وقفات، ربما افتضتها حساسيتي كقارئ، ورؤيتي للشعر، وتذوّقي له:

هل يُنجد الأهلون من شهر عصا التمرد

متوهّمًا عالمًا من فضة وثلج ص٨

في الجملة (الأهلون) بموحيات الدفء وحمّى الاغتراب، وعالم الفضة بما لها من ظلال تاريخية، شعبية، حكايته، شفيفة، فما الذي جاء بمفردة (الثلج) الباردة، النافرة، هل يكفي التجانس اللوني بين الفضة والثلج؟ وهو حين يتحقق فهو انزلاق غير وجيه.

لحيتي الكثة المسربلة بالبياض

تتزحلق فوق جليد رقبتك ص١٣

ترى هل رسم ذلك المشهد الدافئ، الحميمي، الجسدي يتّسق مع تعبير (جليد الرّقبة)، وهل للجليد أي مسوّغ لكي يُحشر في هذا الإطار؟.

أيتها القوى الغامضة في الكون الفسيح

ماذا أطعم كنغر جنوني ص٥٩

لا أدري لماذا (الكنغر) ذلك الحيوان الموجود بكثرة في استراليا، وهو متكرر الذكر في قصائد فائز العراقي، ولا تفسير لذلك سوى أن يكون الشاعر معجبًا بهذا الكنغر.

ترى أما كان ذكر أي حيوان من حيوانات البيئة أكثر حميمية وألفة وأقل إثارة للاستغراب؟

ترى هل ثمة ربط بعيد بين الجيب الذي يحمل فيه الكنغر أولاده، ذلك الجيبُ المدهش، وما يحمله الشاعر في جيب روحه من العراق؟. ربما.

أنا أرجح أن فايز العراقي قد استجرّته (لعبة الحداثة)، في مواضع قليلة، وأسميها لعبة لأنها ليست من صميم الحداثة، ولعلها الرغبة في كسر المتوارث، فابتعد عن روح الفصاحة المتوفرة في نصوصه، على ندرة ذلك:

كم خانقة هذه المساءات ص٢٩

ولو أنه لم يضيق صدره بالضمير (هي) لجاءت فصيحة: (كم هي خانقة هذه المساءات)، ترى هل سقط هذا الضمير سهوًا أم هو (وهم الحداثة)؟

لست أدري لماذا ألزم نفسه فائز العراقي ببعض القوافي وهو يكتب قصيدة

النثر؟

القافية في الشعر الإيقاعي ذات قيمة جمالية تعبيرية، وهي في قصيدة النثر تعيدنا إلى عوالم السجع حتى حين تأتي عفوية بلا تعمد ،ولست أشك أن الأكمل لقصيدة النثر التخلي عنها، بل والتخلص منها، ولا يسوّغ حضورها أنها قد تلقي بظلال شعرية قارّة في الذاكرة:

ونثرت «الملاّجةُ» زنابق بوحها في العراء

بنفسجة تتغندر في مشيتها

تتعثر بأذيال عطرها

وتنهمر في البكاءْ ص٥٤

كلمات طازجة كالقمير العراقي

اصدقاء وابناء

ذكريات وغناء ص٥٥

ثمة جانب آخر أرجّح أنه جاء دون تعمّد أيضًا هو وجود ظلال للوزن:

تَوَهَّمْ أنك ضباب تلفَّعَ وجه الندى مااسترابْ

وهذا البيت يمكن أن تكون صورة وزنه كالتالي:

فعولن/ فا/ فعلتن/ فاعلن/ فاعلن/ فعلن/ فاعلن/ فاعلان، وبغلبة فاعن (ثلاث مرات من خمس)، وبوجود (فعولن) والتي هي من الدائرة العروضية ذاتها فإن موسيقا وإيقاع (فاعلن)يلتقط بالأذن.

افرّ من كهوف رؤاي إلى فضاء المستحيل ص١١

في هذا السطر يبرز إيقاع (مستفعلن)

-جسدي فخار منكسر بالبوح/ والَقي

لا يطاوله/ إلا الباسق اليانع المتغاوي ص١٩

إيقاع هذا المقطع هو: فعلن - فع لن - فع - فعلن - فعولن- فاع- فعلتن- مستفعلن- فعلم- فع لن- فاعلن- فاعلن- فعلن.

إن ترداد إيقاع (فعلن) أربع مرات متتالية، ومن ثم مرتين بعد قطع لتفعيلات أخرى، ثم (فاعلن) والتي تتحول إلى (فعلن) ثلاث مرات،.. هذا لا بد له أن يترك إيقاعية وزنية تتلقاها الأذن فتميزها.

هذه الإيقاعات المستندة إلى إيقاعات البحور العربية تأتي إما من ذاكرة إيقاعية، وإمّا تأثّرًا، وإما ميلاً عفويًا نحو كمال الإيقاع، وهي على قلتها تبدو نافرة، إذ كما أنه لا يخدم القصيدة الإيقاعية أن تفاجئك فيه نثرية النثر، أو نثرية الأوزان المكسورة فإنه لا يخدم قصيدة النثر أن تظهر فيها عروق. إيقاعية.

ثمة فسحة لدى شاعرنا فائز

العراقي لشيء من المباشرة، وهي فسحة يظهرها ذلك الألق الشعري السائد في قصائده.

ختامًا أريد أن أشير أن للشاعر فائز العراقي شخصيته الشعرية التي تتفصّل في صياغة النص، وفي روحه، وفي ألقه، وفي صوره، وفي توتره، وإذا كان بعض كتّاب قصيدة النثر قد ساروا على طريق شعراء أوربا أو من استلهمهم وقلّدهم من حيث بنية النصوص النثرية.. فأقاموه على الحدث، أو على المفاجاة وإشاعة الدهشة فإن فائز العراقي أقام قصيدته على بلاغة عربية تسمع رنين أجراسها من بعيد، وتشم رائحة جملتها، وهو في ابتكار الصورة يتمتع بفرادة خاصة ترتقي عنده لدرجة الأسلوب بحيث يمكن للقارئ المتتبع المرهف أن يقول إن هذا النص لفائز العراقي حين يسمعه أو يقرؤه دون معرفة الإسم، وهذا تميّز نادر وصعب، وخاصة في قصيدة النثر حيث تفتح بابها

تجليات التنمية البشرية في الألفية الجديدة

د. محمد سعيد الحلبي ❖

- العلاقة بين التنمية البشرية والنمو الاقتصادي

أظهرت القدرات البشرية على مرّ العصور دورها الرئيسي الحاسم في تشييد الصروح المتعاقبة للحضارة الإنسانية وتطويع الطبيعة لصالح الرفاه المادي للمجتمعات البشرية. ومن هنا فقد اعتبّر العنصر البشري بما يملكه من طاقات خلاّقة الجزء الأهم من ثروة الأمم، ويتفوق على جميع عناصر الإنتاج على الإطلاق حتى بعد شيوع المكننة والأتمتة.

❖ د. محمد سعيد الحلبي: باحث من سورية. مستشار في التنمية الاقتصادية والاجتماعية.

ولقد أكد الاقتصاديون الأوائل على أهمية رأس المال البشري إلى جانب رأس المال المادي في التنمية الاقتصادية. فقد أشار الفرد مارشال إلى « أن فئة متعلمة من الناس لايمكن أن تعيش فقيرة، ذلك لأن الإنسان بالعلم والمعرفة والطموح والقدرة على العمل والإنتاج، والقدرة على الخلق والإبداع، يستطيع أن يسخر كل قوى الطبيعة ومصادرها وما في باطن الأرض وما فوقها لصالحه والارتفاع بمستوى معيشته وتوفير الحياة الكريمة له»، ولذلك فهو يرى أن الاستثمار في البشر هو أثمن ضروب المال. ومرد ذلك أن التنمية الاقتصادية لايمكن أن تتحقق بمجرد إقامة المشاريع الإنتاجية أو عمليات نقل المنجزات التكنولوجية أو بالتراكم المادي لرأس المال فحسب، إنما لابد أن يرافقها بناء مواز في تنمية المهارات والخبرات الفنيّة وتطوير النظم والاتجاهات الاجتماعية والفكرية بما يؤدي إلى حسن استخدام الأساليب العلميّة والوسائل التكنولوجية الحديثة بشكل يتلاءم مع ظروف الاقتصاد ومتطلبات التنمية. وهذا يعني أن القدرات البشرية هي التي تكفل كفاءة استخدام هذه المنتجات وتطويرها.

وبهذا الصدد فإن التنمية الاقتصادية تتوقف بدرجة حيوية على تكوين قوة عاملة تتمتع بالمهارات الفنية اللازمة للإنتاج الصناعي الحديث وتتخلق بفلسفة تدعو إلى استيعاب التغيير الاقتصادي والتكنولوجي والتحريض على استحداثه.

وبذلك أضحت عملية تنمية الموارد البشرية من وجهة نظر هؤلاء الاقتصاديين عملية ضرورية لتحريك وتنمية القدرات والكفاءات البشرية في جوانبها العملية والسلوكية. فهي وسيلة تعليمية تمد الإنسان بمعارف ومعلومات ومبادئ وفلسفات تزيد من طاقته على العمل والإنتاج، وهي أيضًا وسيلة تدريبية تزوده بالطرق العلميّة والأساليب المتطورة في الأداء الأمثل، وتمنحه خبرات إضافية تعيد صقل قدراته العقلية ومهاراته اليدوية، إضافة إلى كونها وسيلة سلوكية تعيد تشكيل سلوكه وتصرفاته المادية والأدبية وتمنحه الفرصة لإعادة النظر في مسلكه الوظيفي والاجتماعي.

غير أن مفهوم التنمية البشرية لم يقف عند هذه الحدود الضيقة، بل خضع للتطور. وقد ساهم برنامج الأمم المتحدة الإنمائي على إشاعة مفاهيم جديدة عبر سلسلة تقارير التنمية البشرية التي بدأ بإصدارها عام ١٩٩٠، والتي خلقت اهتمامات متنامية ورؤيوية فكريّة على الصعيدين الوطني والعالمي لعلاقة الإنسان بالتنمية والنمو الاقتصادي. فقد بيّن تقرير عام ١٩٩٢ أن الغرض من التنمية هو

توسيع نطاق خيارات الناس، والدخل أحد تلك الخيارات، ولكنه ليس حاصل مجموع حياة الإنسان. ويضيف التقرير أن التنمية البشرية هي تنمية الناس من أجل الناس بواسطة الناس. وتنمية الناس معناها الاستثمار في قدرات البشر، سواء في التعليم أو الصحة أو المهارات فيما تتوفر لهم إمكانية العمل على نحو منتج وخلاق، والتنمية من أجل الناس معناها كفالة توزيع ثمار النمو الاقتصادي الذي يحققوه توزيعاً واسع النطاق وعادلاً، أما التنمية بواسطة الناس فهي إعطاء كل امرئ فرصة المشاركة فيها.

التنمية البشرية حسب مفهوم تقارير التنمية البشرية لبرنامج الأمم المتحدة الإنمائي

عرف تقرير التنمية البشرية الذي بدأ إصداره في عام ١٩٩٠ من قبل برنامج الأمم المتحدة الإنمائي UNDP بأنها عملية توسيع نطاق خيارات البشر والتي تقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي:

-أن يحيا الناس حياة مديدة وصحية.

-تمكين الناس من اكتساب العلم والمعرفة.

-تمكين الناس من الحصول على الموارد التي تكفل لهم معيشة لائقة.

وحسب هذا المفهوم فإ ن التنمية البشرية لا تقتصر على الدخل بديلا عن الخيارات الإنسانية بل يعدّ الدخل وسيلة وليس غاية لتحقيق الرفاه البشري.

وينبغي التمييز بين جانبين للتنمية البشرية:

الجانب الأول: تكوين القدرات البشرية مثل تحسين مستوى الصحة والمعرفة والمهارات.

الجانب الثاني: انتفاع الناس من القدرات التي اكتسبوها في الإنتاج وممارسة مختلف الأنشطة الاجتماعية والثقافيّة والسياسيّة.

وإذالم تستطع برامج التنمية البشرية تحقيق التكامل والتوازن بين هذين الجانبين تكون النتيجة الشعور بالإحباط والتهميش والحرمان البشري.

تتمحور عملية التنمية البشرية حول خمسة مرتكزات أساسية هي:

- **التمكين:** تمكين الناس من تعزيز قدراتهم التي تساعدهم على توسيع خياراتهم وتحريرهم من الجوع والحاجة والحرمان.

- **التعاون:** تعاون الناس ليعيشوا داخل شبكة اجتماعية تبدأ من الأسرة لتصل إلى الدولة مما يعطي الفرد إحساساً بالوجود وبمعنى الحياة والرفاهية.

- **الإنصاف:** في حصول كل فرد على فرص التعليم والمعرفة ليحيا حياة مديدة وخالية من العلل.

- **الاستدامة**: تلبية حاجات الأجيال الحالية دون تعريض قدرة الأجيال القادمة لخطر عدم تلبية حاجاتهم في المستقبل.

- **الأمن**: توفير الأمن لكل فرد بعدم التعرض لمخاطر الجريمة والعنف والبطالة والمرض والشيخوخة.

قراءة في تقرير التنمية البشرية الصادر عن برنامج الأمم المتحدة الإنمائي لعام ٢٠٠١

مقدمة:

تتعلق التنمية البشرية بما هو أكثر بكثير من ارتفاع أو انخفاض الدخول القومية، فهي تتعلق بخلق بيئة يستطيع الأفراد أن يقوموا فيها بتنمية قدراتهم الكاملة، وأن يحيوا حياة منتجة ومبدعة تتوافق مع حاجاتهم ومصالحهم. فالشعوب ثروة الأمم الحقيقية. التنمية على هذا النحو تتعلق بتوسيع مجال الخيارات المتاحة للناس كي يحيوا الحياة التي يقدرونها وهي على هذا النحو تتعلق بما هو أكثر من النمو الاقتصادي الذي ما هو إلا وسيلة فقط - وإن كانت شديدة الأهمية- لتوسيع خيارات الأفراد.

ويعد بناء القدرات البشرية- نطاق الأشياء التي يمكن أن يقوم بها الناس أو يكونوها- أساسًا جوهريًا لتوسيع هذه الخيارات. وأكثر القدرات أساسية للتنمية البشرية هي أن تحيا حياة مديدة وصحية وأن تكون واسع المعرفة وأن تمتلك القدرة على الوصول إلى الموارد اللازمة لمستوى معيشي لائق وأن تكون قادرًا على المشاركة في حياة المجتمع. بدون تلك القدرات، تصبح العديد من الخيارات غير متاحة ويتعذر الحصول على العديد من الفرص في الحياة.

النظر للتنمية بهذه الطريقة، التي عادة ماتنسى في خضم الاهتمام بجمع السلع والثروة المالية، ليس بالأمر الجديد، فطالما أكد الفلاسفة والاقتصاديون والقادة السياسيون أن **الرفاهية هي الغاية والهدف** من التنمية.

كما قال أرسطو في اليونان القديمة من الواضح أن الثروة ليست هي الخير الذي نبحث عنه، فهي مفيدة فحسب من أجل شيء آخر.

وفي البحث عن هذا الشيء الآخر تشترك التنمية البشرية مع حقوق الإنسان في رؤية مشتركة. فالهدف هو حرية البشرية وفي السعي وراء القدرات واستيعاب الحقوق، وتعد هذه الحرية أمرًا حيويًا، فيجب أن يكون الناس أحرارًا لممارسة خياراتهم والمشاركة في صنع القرارات التي تؤثر على حياتهم التنمية البشرية وحقوق الإنسان يعززان بعضهما بعضًا بشكل متبادل للمساعدة في تأمين الرفاهية والكرامة لكل الناس وبناء احترام الذات واحترام الآخرين.

ثلاثون عامًا من التقدم المؤثر- ولكن لايزال الطريق طويلاً.

تظل تحديات التنمية البشرية كبيرة في الألفية الجديدة فنحن نرى مستويات غير مقبولة من الحرمان في حياة الناس عبر العالم فمن ٤.٦ مليار نسمة في الدول النامية نجد المؤشرات الآتية:

في مجال الصحة:

- ٩٦٨ مليون نسمة بدون إمكانية الحصول على مصادر مياه محسنة (١٩٩٨).

- ٢.٤ مليار نسمة بدون إمكانية الحصول على الصرف الصحي الأساسي (١٩٩٨).

- ٢٤ مليون نسمة يعيشون بمرض نقص المناعة البشرية المكتسب/ الإيدز (نهاية عام ٢٠٠٠).

- ٢.٢ مليون نسمة يموتون سنويًا من التلوث الهوائي الداخلي (١٩٩٦).

وفي مجال التعليم:

- ٨٥٤ مليون بالغ لايعرفون القراءة والكتابة ٥٤٣ منهم من النساء (٢٠٠٠).

- ٣٢٥ مليون طفل غير ملتحقين بالمدارس في المراحل الابتدائية والثانوية منهم ١٨٣ مليون فتاة.

وفي مجال فقر الدخل:

- ١.٢ مليار نسمة يعيشون على أقل من دولار واحد يوميًا. (سعر الدولار عام ١٩٩٣ حسب تعادل القوة الشرائية).

- ٢.٨ مليار يعيشون على أقل من ٢ دولار يوميًا.

وفي مجال الأطفال:

- ١٦٣ مليون طفل دون سن الخامسة يعانون من نقص الوزن ١٩٩٨.

- ١١ مليون طفل دون الخامسة يموتون سنويًا من جراء أسباب يمكن منعها ١٩٩٨.

ومثل هذا الحرمان لايقتصر على الدول النامية ففي دول منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية نجد المؤشرات الآتية:

- ١٥٪ من البالغين يفتقرون إلى مهارات معرفة القراءة والكتابة الوظيفية ١٩٩٤- ١٩٩٨.

- ١٣٠ مليون نسمة يعانون من فقر الدخل (بأقل من ٥٠٪ من الدخل الوسيط) ١٩٩٩.

- ٨ مليون نسمة يعانون من نقص التغذية (١٩٩٦- ١٩٩٨).

- ١.٥ مليون نسمة مصابون بمرض نقص المناعة البشرية المكتسب/ الإيدز ٢٠٠٠.

- أهم إنجازات التنمية البشرية في العالم:

١- فيما بين ١٩٩٠ و ١٩٩٨ انخفض مقدار الأفراد الذين يعيشون على أقل من دولار يوميًا (سعر الدولار لعام ١٩٩٣ حسب تعادل القوة الشرائية) من ٢٩٪ إلى ٢٤٪.

٢- انخفض عدد الأفراد الذين يعانون من نقص التغذية في الدول النامية بمقدار ٤٠ مليون بين ١٩٩٠- ١٩٩٢ و ١٩٩٦- ١٩٩٨.

٣- حوالي ٨٠٪ من سكان العالم النامي الآن لديهم إمكانية الوصول إلى مصادر مياه محسنة.

٤- بحلول عام ١٩٩٧ كان صافي معدل القيد بالتعليم الابتدائي في أكثر من ٧٠ دولارًا أعلى من ٨٠٪ في ٢٩ من الدول ال ٣٦ التي لديها بيانات ٨٠٪ من الأطفال المسجلين وصلوا إلى الصف الخامس.

٥- بحلول ١٩٩٧ وصل معدل قيد الإناث في الدول النامية ٨٩٪ من معدل الذكور في المرحلة الابتدائية و٨٢٪ في المرحلة الثانوية.

٦- ٣٢ دولة فقط استطاعت تحقيق نسب الوفيات النفاسية أقل من ٢٠ لكل ١٠٠ ألف طفل يولدون أحياء.

٧- في ١٩٩٠- ١٩٩٩ تم خفض وفيات الرضع بأكثر من ١٠٪ من ٦٤ لكل ١٠٠٠ مولود حي إلى ٥٦ تم خفض معدل الوفيات دون سن الخامسة من ٩٣ لكل ١٠٠٠ مولود حي إلى ٨٠ في ١٩٩٠- ١٩٩٩.

٨- في دول قليلة مثل أوغندة وتقريبًا زامبيا تظهر علامات تشير إلى انخفاض انتشار مرض نقص المناعة البشرية المكتسب/ الإيدز.

٩- انتشار وسائل منع الحمل وصل إلى حوالي ٥٠٪ في الدول النامية.

١٠- ارتفع عدد البلدان المتبنية إستراتيجيات تنمية مستديمة من أقل من ٢٥ عام ١٩٩٠ إلى أكثر من ٥٠ عام ١٩٩٧.

- أهداف إعلان الألفية للتنمية البشرية للقضاء على الفقر:

مع دخول العالم الألفية الجديدة اجتمع رؤساء الدول و الحكومات في الجمعية العامة للأمم المتحدة لتصميم رؤيتهم الخاصة للعالم. وقد تبنى قادة القمة إعلان الألفية الخاص بالأمم المتحدة مدركين مسؤوليتهم الجماعية في دعم مبادئ الكرامة الإنسانية والمساواة والعدالة على المستوى العالمي وضمن العديد من الأهداف التي حددها الإعلان.

هناك أهداف محددة مقاسة كما وخاضعة للمراقبة من أجل التنمية والقضاء

على الفقر بحلول عام ٢٠١٥:

١- خفض نسبة أفراد العالم الذين يعيشون على أقل من دولار واحد في اليوم إلى النصف.

٢- خفض نسبة سكان العالم الذين يعانون من الجوع إلى النصف.

٣- خفض نسبة سكان العالم الذين لايملكون الحصول على مياه شرب آمنة إلى النصف.

٤- إتمام التعليم الابتدائي على مستوى العالم.

٥- تحقيق مساواة إنسانية في الحصول على التعليم.

٦- خفض نسب الوفيات النفاسية بمقدار ثلاثة أرباع.

٧- خفض معدلات وفيات من هم أقل من خمس سنوات بمقدار الثلثين.

٨- وقف، والبدء في مواجهة انتشار مرض نقص المناعة البشرية المكتسب/ الإيدز والملاريا والأمراض الكبرى الأخرى.

هذه الأهداف المبنية على أهداف التنمية الدولية التي تتضمن ثلاثة أهداف أخرى هي تحديداً:

١- خفض معدلات وفيات الرضع بمقدار الثلثين.

٢- توفير الحصول على خدمات صحية تكاثرية لكل من يحتاجها.

٣- تطبيق استراتيجيات التنمية من أجل تنمية قابلة للاستمرار بحلول ٢٠٠٥ لمواجهة خسارة الموارد البيئية بحلول عام ٢٠١٥.

- أهم مؤشرات التنمية البشرية في سورية حسب ماورد في جداول تقرير التنمية البشرية لعام ٢٠٠١

- دليل التنمية البشرية لعام ٢٠٠٠ ١١١

- تطور نصيب الفرد من الناتج المحلي الإجمالي:

١٩٧٥	٩٠٧ دولار/ سنة
١٩٨٠	١٠٧٦ دولار/ سنة
١٩٨٥	١٠٢٦ دولار/ سنة
١٩٩٠	٩٥٦ دولار/ سنة
١٩٩٨	١٢٠٩ دولار/سنة

- متوسط العمر المتوقع عند الولادة:

١٩٧٠- ١٩٧٥	٥٧
١٩٩٥- ٢٠٠٠	٦٨,٩ سنة

- نسبة السكان الذين لايحصلون على:

مياه مأمونة	١٤٪
خدمات صحية	١٪
صرف صحي	٢٣٪

- معدل وفيات الرضع:

١٩٧٠	٩٠ بالألف
١٩٩٨	٢٦ بالألف

- معدل وفيات الأطفال دون سن الخامسة:

١٩٧٠	١٢٩ بالألف
١٩٩٨	٣٢ بالألف

- الأشخاص الذين لايتوقع أن يعيشوا حتى سن:

الأربعين	٨.٥٪

الستين	٢٠.٧٪

- معدل معرفة القراءة والكتابةلعام ٩٨ ٧٢.٧٪

- نسبة القيد في التعليم لعام ٩٨ ٦٠٪

- نسبة القيد في المرحلة الابتدائية لعام ٩٨ ٦٤.٣٪

- نسبة القيد في المرحلة الثانوية لعام ٩٨ ٤٢.٣٪

-نسبة الأطفال الذين لايصلون إلى الصف الخامس لعام٩٨ ٦٪

- معدل النشاط الاقتصادي:

للإناث لعام ٩٨	٢٧.٧٪
للذكور لعام ٩٨	٣٥.٥٪

المراجع

تقرير التنمية البشرية لعام/٢٠٠١/ الصادر عن برنامج الأمم المتحدة الإنمائي (UNDP)

❖ ❖ ❖

آفاق المعرفة

217

نافذة على الوطن العربي

عبد الرحمن الحلبي *

أفكار علمية

المدخل التاريخي في مناهج تدريس العلوم

معروف علميًا أنّ كثيراً من الاكتشافات العلميّة كانت وليدة المصادفة التي يمكن أن تمرّ مروراً عابراً دون أن تثير اهتمام أحد، غير أن الحس العلمي- وهو البداية الطبيعيّة للتفكير العلمي- سوف يتوقف حيال تلك المصادفة متأمّلاً ومعللاً، مما يجعل منها كشفًا علميًا ذا شأن خطير.

من أمثلة ذلك ما تحفل به سير العلماء من هذه المصادفات الطريفة والفاعلة، من ثم في إعطاء العديد من الحقائق العلميّة التي أغنت الحياة بعامة والإنسانية منها بخاصّة. فها هو العالم الفيزيائي الدانمركي (أورِستِد) تقوده المصادفة وحدها إلى اكتشاف العلاقة بين الكهربائية والمغناطيسيّة منذ العام 1822. ففي هذا العام، وفقًا لما يخبرنا به الباحث العربي المصري مصطفى يعقوب[1]، تصادف أن وضع (أورستد) في نهاية إحدى محاضراته سلكًا متّصلاً عند طرفيه بخليّة كهربائية فوق إبرة ممغنطة، وفي وضع موازٍ لها إلاّ أنه لم يجد استجابة من تجربته هذه: بيد أنه أصيب بالدهشة حين رأى الإبرة تغيّر وضعها منذ أن مسك، صدفة، بالسلك بصورة أفقيّة وموازية. وإذاك عكس هذا الفيزيائي اتجاه التيار الكهربائي فإذا بالإبرة الممغنطة تنحرف فجأة في الاتجاه المضاد لتعلن هذه المصادفة عن كشف علمي كبير.

كذلك الحال بالنسبة إلى أشعة (رونتجن) الشهيرة، حيث كان العالم الألماني (رونتجن) يُجري في العام 1895 بعض التجارب في التفريغ الكهربائي خلال الأنابيب المفرّغة من الهواء، تصادف أن كان إلى جوار أنبوبة التفريغ قطعة من الورق مطلية بطبقة من مادة (سيانيد الباريوم والبلاتين). ولكم كانت دهشة هذا العالم كبيرة حين لاحظ أن هذه المادة تتوهّج في الظلام كلما حدث التفريغ الكهربائي في الأنبوبة، لاسيّما أنها كانت ملفوفة بورق أسود سميك لا يسمح لأشعة الضوء بالنفاذ منه، فأدرك بحسه العلمي أن ثمة اشعّةً ما، مجهولة لديه هي التي جعلت مادة سيانيد الباريوم والبلاتين تصدر، أو تعطي، هذا التوهّج في الظلمة، ومنذ ذلك الحين غدا هذا التوهّج، أو هذه الأشعة تعرف علميًا بـ «اشعة X» دلالة على كونها أشعّة مجهولة، على أن الحرف (X) يدل، أو يرمز، للمجهول. وقد أحدث هذا الاكتشاف الذي أنتجته، أو على الأصح قادت إليه، المصادفة وحدها، أحدث ثورة علميّة هائلة في مجالات عدة وخاصّة الطب منها.

وبخصوص «تنمية القدرة على التفكير العلمي» فإنّ الآراء والنظريات العلميّة لا تهبط وحيًا وإلهامًا على العلماء، كما يرى الباحث، بل إنها وليدة التفكير القائم على أسس علميّة، وما يعقب هذا التفكير من استنتاج علمي سليم. فكيف السبيل إلى مثل هذا النوع من التفكير؟ وهل يكمن في دراسة فلسفة العلوم وأسس ومناهج التفكير العلمي؟

وفي إجابته يرى الباحث أن مثل هذه الدراسة هي أنسب ما تكون للطالب الجامعي، وطلبة الدراسات العليا في

الكليّات العلميّة، أما بالنسبة لطلاب المرحلة الثانوية فتمثّل عبئًا قد لا يستطيع غالبيّتهم استيعاب تلك الفلسفة.

لذا فإنّ معرفة اتجاهات التفكير العلمي لدى العلماء على اختلاف مجالاتهم العلمية هي السبيل الأمثل لبث روح هذا النمط من التفكير لدى الناشئة من طلاب العلم. ومن هنا تأتي أهمية المقدمات التاريخية التي تبيّن الأساليب المختلفة لهذا التفكير لدى العلماء، الأمر الذي يمكّن بعد ذلك الطلاب والباحثين من السير على نهجه والاقتداء به.

ومن أمثلة التفكير العلمي ما كان من أمر «النظرية الأيونية»، فقد كان التوصيل الكهربائي للمحاليل، قبل هذه النظرية، من أعقد المسائل الكيميائية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فقد حار العلماء وقتها في السبب الذي يجعل التيار الكهربائي يمرّ في المحاليل، هو ما توصل إليه أحد العلماء بعد أن أجرى العديد من التجارب على المحاليل المختلفة في تركيزاتها، وبعد أن أدرك ذلك العالم العلاقة بين تركيز المحلول وسهولة توصيله للتيار الكهربائي، لم يعد أمامه سوى التفكير في السبب الذي يجعل التيار يمرّ في المحلول.

إن الملح الجامد، كملح الطعام (كلوريد الصوديوم)، إذا ما أذيب بالماء حدث له تغيّر كبير، وهذا التغيّر لا يُرى. إن الماء النقي نفسه لا يوصل الكهرباء، ولكن إذا ما اختلط الاثنان حدث تغيّر عظيم، فجزيئات الملح تنشقّ، أي تتأيّن إلى شقين سميت بـ «الأيونات»وفي المحاليل تذهب الأيونات كل مذهب، ولا يبقى شيء يقال له: «جزيء ملح في الماء»: ففي الماء لا يوجد إلا أيونات (أيونات الصوديوم وأيونات الكلور).

حين سُئل ذلك العالم: لمَ لم نَرَ لون الكلور الأصفر؟. أجاب: إن أيون الكلور غيّر ذرة الكلور، لأن الأيون مكهرب ولأن التأيّن حوّل الذرة إلى أيون وحمل الكهرباء.

وإذا كان التفكير العلمي هامًا ومطلوبًا بعدّه أخص ما يميّز به العلماء، فإنّ هناك عاملاً آخر لا يقل أهمية وطلبًا، وهو الاستنتاج السليم وما يعقبه من تصوّر مبني على سلامة هذا الاستنتاج.

فغالبًا ما يكون الاستنتاج والقدرة على التصوّر هما الركيزة الأساسيّة في أي مشكلة علميّة، ولا سيما فيما يتعلّق بالأشياء الماديّة المحسوسة التي لا يدركها البصر مهما تقدمت وسائل الرؤية والتكبير. لذا فإن ذكر المقدمة التاريخية التي توضح دور التصوّر في العلم لهو دافع غير مباشر للطلاب- كما يراه الباحث- في استثارة الخيال الذي يصح وصفه بأنه خيال علمي.

ومن أجل تنمية القدرة على الافتراض

السليم، فقراءة معطيات تاريخ العلم، وخاصة الاكتشافات العلميّة الكبرى التي أثرت في تاريخ العلم والعلماء، تدل على هذا الافتراض، وتشير إلى صدق حدس العالِم فيه رغم أنه- أي العالِم- لم يتوصل إلى تحقيق حدسه على شكل ماديّ ملموس، فجاء عالم آخر ليؤكد صحة وسلامة ذلك الحدس، فحقق افتراضه ليصير عطاءً علميًا ناجزًا، معزّزًا بالأدلة والبراهين.

ومن الافتراضات التي أحدثت ضجة كبيرة في الأوساط العلمية واستحوذت على اهتمام علماء الكيمياء بخاصة، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، افتراضات العالم الروسي مندلييف Mendelef على غرابتها وجرأتها البالغة التي لم يمهدها العلم من قبل. فعندما قام هذا العالم بترتيب العناصر الكيميائية- المعروفة لديه في ذلك الآن- في جدوله، وجد أن ثمة ثلاثة أماكن شاغرة لم تملأ بالعناصر، فافترض وجود عناصر ثلاثة، لم تكتشف بعد، تملأ هذه الأماكن في الجدول. ومن الطريف في الأمر أنه قد افترض أيضاً أوزانها الذريّة وحدّد خواصها الفيزيائية والكيميائية. بل اقترح أسماءها كذلك. فصدق، بالفعل، افتراضه. حيث اكتشفت تلك العناصر بعد وفاته، وأخذت أماكنها في الجدول الدوري للعناصر كما حدّدها (مندلييف) بنفسه.

ومن اللافت بحق أن الطالب العربي يطالع أثناء دراسته الثانوية والجامعية عشرات الأسماء الغربيّة، ولا تكاد عينه تقع على اسم عالم عربي واحد؛ وكأن العرب لم يكن لهم أيما ذكر في مجال العلوم، ولا كان لعلمائهم من العلم أيما نصيب!

وإذا كانت المناهج الدراسيّة قد أغفلت ذكر مآثر العلماء العرب العلميّة التي تتفق وموضوعات هذه المناهج، فهل آن لتلك المآثر أن تذكر من خلال المقدمات التاريخية الخاصة بالمشكلات العلميّة، نظرية كانت أم فرضية؟.

إنها تاريخيًا وعلميًا مآثر فرضت نفسها على علماء الغرب أنفسهم فجاءت ضمن معطيات تاريخ العلم الإنساني العام مقرونة أسماء مبدعيها من العلماء العرب. ولا بد من سؤال- على سبيل المثال- يبرز هنا: لماذا لا يدرس الطالب العربي في منهج الفيزياء، وتحديدًا الفرع الخاص بالضوء، تلك المسألة التي أسماها علماء الغرب «مسألة ابن الهيثم»؟ ولماذا لا يدرس الطالب العربي تلك القاعدة الشهيرة في تاريخ العلم، المعروفة بـ «قاعدة البيروني»؟.

إن الدور الذي تلعبه المقدمات التاريخية لهو دور غير منكور الأثر في اتّساع مدارك

الطالب نحو ما يدرسه من مفردات منهجه الدراسي. بل هو بالغ الأهمية في استثارة التفكير العلمي السليم وحث الطالب على الاطّلاع والبحث؛ ممّا يجعله أرحب أفقًا وأكثر وعيًا في حقيقة وماهية العلم، الأمر الذي يدفعه إلى اقتفاء خطوات العلماء والباحثين، وربما الانخراط في سلكهم.

والمطلب المطروح هنا لا يعني أن تطغى تلك المقدمات على مقرر المنهج الدراسي نفسه، وإلا انقلب حالها وصارت فصولاً من تاريخ العلم المراد تحصيله.

وإذا كانت أمثال تلك المقدمات لا تغني الطالب الراغب في الاستزادة والمعرفة، فمن الممكن إضافة كتاب مستقل- للمرحلة الثانوية بخاصة- يفصّل فيما أجملته المقدمات التاريخية، ويوضح ما قد غمض على الطالب منها. ويفضّل أن يكون هذا الكتاب خارجًا عن نطاق الاختبارات الدورية ليكون أقرب إلى القراءة الحرة.

الطالب، مثلاً، يدرس في الثانوي، الذرة ومكوناتها، والنشاط الإشعاعي؛ فمن المهم، إذن، تفصيل تلك الاكتشافات، والسبل التي أدّت إليها عبر سير وتراجم وأعمال العلماء.

أما في المرحلة الجامعية- ولا سيما في الكليات العَمَليّة- فيفضّل أن يدرس الطالب في السنوات الأولى أسس التفكير العلمي والمنهج التجريبي، مع إشارة إلى سبق العلماء العرب في توصلّهم إلى ذلك المنهج، نظريةً وتطبيقًا.

أفكار فنيّة

موسيقا التصوف إبداعاً واستلهاماً

نقوش المعابد القديمة ورسومها تكشف عن أنها، بشتى أعصر الدول القديمة والوسطى والحديثة، كانت مجهّزة بحناجر الإنشاد وآلات العزف لمؤسَقَة التراتيل، ولتمجيد الآلهة وفي أسرار التديّن. وفي زيارات، ولو شبه متأنية، لأماكن الآثار العتيقة في كل من مناطق المشرق العربي القديم، ومصر القديمة منه، سيتبيّن الزائر آلات الموسيقا النفخيّة والوتريّة والإيقاعيّة، ومنها صفّارات «امختووي» بنوعيها الطويل والقصير، وهي «الناي» و«السلامية» بلغة الفن المعاصر، وآلة «التيبوني» من وتريات النبر التي أخذت تسمية «الهارب» الأوركسترالي، حسب التعبير الفني المعاصر، إلى جانب أدوات الدق الإيقاعي من العصيّ المصفقة» ومن مصطلحات «السيستروم» المعدنية، ومع ما يشير إلى أن قدماء المصريين وظّفوا التصفيق لضبط الإيقاع وربط التوزين الموسيقي!!

وإذ يتوقف الباحث (فرج العنتري) أمام مجريات الأمور في عصر الأسرة الفرعونية الثامنة عشرة (1550-1307 ق.م) وبالذات أمام متعة التعابير الراقية في أناشيد (أخناتون) عن هيامه وعشقه

الصوفي لمعبوده (آتون)، يتبيّن أن تلك الأناشيد هي الأصل المنقول من ثم إلى نصوص بعض مزامير الكتاب المقدس،[2] حسبما يرد هذا الاعتراف في كتاب «فجر الضمير» لبريستد.

كذلك تتأكد هذه الاستمرارية فيما جاءت بها البحوث الحضارية من حيث أن مصر القديمة على مدى عهديها الفرعوني والقبطي كانت تعيش ظروفاً مهيئة للتصوّف، وذلك بما تضمّنته طقوس تعبّدها من الاهتمام بالحياة الآخرة حساباً ومثوبة وعقاباً. وما إن جاءها الإسلام بدعوته إلى الاهتمام بالدنيا والآخرة معاً، حتى سارت على هدي تعاليمه بالرضا والقبول. وبالفعل، حسب الباحث، لم يحرّم الإسلام السمح شيئاً من تناول موسيقا العبادة، إذ أن النغم قائم، بل سائد في آذان الصلوات الخمس، وفي تحسين تلاوة القرآن بالأصوات، عملاً بمنطوق الحديث النبوي الشريف، وأيضاً في تنغيم وجدانات وأشواق العشق الصوفي لكل من أوتي حيازة «الخط الساخن» الموصل في ملكوت السماوات ابتغاء التمتع بالحضرة الربانية، ومنهم في التاريخ (ذو النون المصري) -353-283 هـ- الذي حدّث عن مذاق «الصوت الحسن» بأنه «مخاطبات وإرشادات أودعها الله في قلب كل طيب وطيبة، وأن الذين يصغون إليه بأرواحهم يصلّون إليه تعالى، وأما الذين ينصتون إليه بحواسهم وشهواتهم فأولئك هم الذين يسقطون في المعصية».

ومنهم أيضاً القطب الصوفي الشهير أبو القاسم الجنيد، المتوفى في بغداد سنة 297 هـ - الذي سأله السائلون عن سبب اضطراب الإنسان عند استماعه للموسيقا، فأجابهم بقوله: «إن الله عندما خاطب الأرواح قبل أن تتلبس بالأبدان فقال ألستُ بربكم قالوا بلى، استفزعت الأرواح من عذوبة سماعها للصوت الإلهي، ولذلك فإنه عندما يستمع السامع في دنيانا للموسيقا تحركه تلك الذكرى فيفزع»!!

وجاء الغزالي -450-505 هـ- فتناول قضية الاستماع بمنطقه التحليلي لينتهي إلى قوله في الاستماع من حيث أنه «وسيلة فعّالة في تحقيق أشواق الفناء في الله»؛ مؤكداً بذلك على إمكانية محبّة الإنسان لله مصدر كل الموجودات لأنه «لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلاّ وهو حسنة من حسناته، وأثر من آثار كرمه، وكل حسن وجمال تدركه العقول والأبصار والأسماع وسائر الحواس، ليس إلا ذرة من خزائن قدراته، ولمعة من أنوار حضرته، وأن الذي لا يحرّكه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، يكون فاسد المزاج وليس له من علاج».

امتلأت أشعار الصوفيين بما استقرّ في الأفهام جيداً من أن جمال الصوت

وما يعبّر عنه، إنما هو تنزيل من عالم علوي يتذكر به السامع حديث لقاء الأرواح بالله على النحو الذي سبق ذكره، ثم ينصب دور المستمع على قياس مدى تأثره مما سمع بواقع حاله مع الله عتابًا أو قبولاً، وقربًا أو بعدًا كي يبتعث في كيانه سخونة الميل إلى طلب المزيد من رضوان الله وحبه.

موسيقا الأداء الصوفي تتكون- بدورها- من ميلوديا اللحن وإيقاع الريتم، وأن خصوصية آلاتها تنحصر في استخدام النوع القصير من «ناي السلامية» أو «الكولة» بجانب الإيقاعيّات التي تتضمن زوجًا من الأقراص النحاسية المتوسطة في قطرها، وزوجًا آخر من الدفوف الكبيرة التي قد يتجهّز إطارها الخشبي بطابقين من «شخاليل» المعدن فتسمّى «حانه» أو أن تخلو منها فتسمّى «البندير» أو «المزهر». وبكل هذا المجموع يتم الأداء لاصطحاب مسيرات المواكب والموالد، وفي حلقات الذكر، ومع الإحاطة بأن «نادي السلامية» هو الذي صار شارة صوفية تقليدية، وفي الموروث أن رابعة العدوية- شهيدة العشق الإلهي، توفيت 185 هـ تقريبًا- كانت تجيد العزف على هذه الآلة بخبرة المتمكن. وأن جلال الدين الرومي، صاحب الطريقة المولوية- توفي سنة 672 هـ، ودفن في قونيه- هو الذي أفرد في ديوانه «المثنوي» أشعارًا عن تأثير هذه الآلة وفي الدعوة إلى ملازمة استماعها:

«هيًا استمع إلى أنين الناي

وهو يقصّ حكايته

فلقد اجتثوا عوده

من الغاب ذات يوم

فأضنته عذابات الفراق بكل آلامها

وانطلق يبكي دائمًا

فيبكي له الناس ذكرانًا وإناثا».

والمشهور أن الطقس الرئيس للمولويّة يتمثّل في سعي الوصول إلى الله في علاه، عن طريق «رقصة التنورة» مصاحبة أوركسترا النايات، وفي حركة يتسرّع دورانها بالمحاكاة لسرعة دوران الكواكب في فضاء الأعالي باتجاه سدرة المنتهى!!

وفي مصر العربية تفيد الباحثة د. نعمات فؤاد عبر كتابها «شخصية مصر» الصادر في العام 1985، بأنّ تاريخ الممارسة الضابطة لحركات الراقصين، أو الذاكرين، في أعلى مستوياتها يفرد مكانة مرموقة لمن يدعى (السيد علي الركيبي) الذي كان مشهورًا بإدارة الأساليب في توقيع الأذكار، فيهيّئ للمنشدين أحسن الوجوه في أداء مهمتهم بتوجيه الجماعة إلى لون نغمي أو آخر، وذلك بالتسريح أو بالتمهل، وعن طريق ضبط «الوحدة» بواسطة نقر خاتمه الفضي على حُقّ سعوطه النحاسي، فكان آكفأ «ما يسترو» رأته عيون البلاد على أيامه.

ويذكر الأديب الموسوعي الشيخ عبد العزيز البشري (1886-1943) أنّ جهابذة الإنشاد في الأذكار كانوا دائمًا من الطريقة «الليثيّة» المنسوبة إلى الليث بن سعد، لأنهم كانوا أصحاب فن كبير من تنغيم طقوس ذكرهم عندما يهتفون «لا إله إلاّ الله.. الله. الله» فيتمكن حذق منشدهم من تلوين إنشاده إلى «موشح» أو «دور» أو «موال» غير متحيّز ولا متعثّر؛ هذا مع حتمية التزامهم بأن يفتتح إنشاد الحلقة أكبر المشتركين عمرًا، ثم يتلوه أكبر الباقين. وقد أدّى هذا الالتزام إلى أن يغدو الشيخ يوسف المنيلاوي (1855-1911) آخر من يقع عليه الدور في أيامه، رغم أنه كان «ملك الإنشاد» في عصره.

أمّا «مدّاح الرسول» المتبتّل الحاج محمد الكحلاوي (1913-1982) فبعدما تنسّك بسلوك الزاهدين تخلّى عن سكنى عوامته المشهورة، وعن شركة أفلامه الناجحة- كما يخبرنا الباحث- وابتنى له مأوىً لسكناه في حي البساتين بقسم الخليفة، ومقبرة لآخرته، ألحقهما بمسجد ومدرسة لتحفيظ القرآن، وبمصنع خيري لتعليم الفقراء في ذلك الحي مهنة التفصيل والحياكة، مع مواظبته على زيارة قبر الرسول (ص) منذ العام 1954 وحتى وفاته في العام 1982.

وكان أسلوب الكحلاوي في الأداء يقوم على طريقة «الترديد» فيما بين الحادي والبطانة، وكأنما كان قد جاء على الدور مع رفيقه (النقشبندي) للانتقال بما مضى من ارتجالات «الصُحْبَجيّة» في غنائها بالحارات والأحياء الشعبيّة، إلى مستوى التطريب الصوفي بالمأثورات في عصر الراديو والتلفزيون والكاسيت، وفي وصلات من صياغات تملؤها ضراعة الرجاء، والسماح من «أهل السماح» بطلب التوبة «بحقّ جاه النبي وآل بيت النبي»، وبالحرص أساسًا على أن يفرد في أدائه مساحة كافية لغناء «موال التوبة الكحلاوية» بهذه الضراعات:

«يا ربّ توبةْ نصوحةْ بعد عصْياني
قبل ما توبْ وانحني وامْشي بعَصياني
دا القلْب نادمْ وليه العين كايْداني
يا ريتْ دموعْها تسيلْ، تجْري على الخدين
تطْوي صحايف ذنوبي بعد عصياني».

فإذا انتهى من موّاله، استأنف له الإيقاع ترقيص هذه الاستغاثات: «أنا في جاه النبي/ تكْرم عبيدَك والنبي/ أنا حبيبي النبي/ اقْبَلْ صلاتي ع النّبي».. إلخ. فلا يملك سامعوه إلاّ الانصياع إلى مشاركته الوجد باهتزازات تلقائية.

ويستمع الناس بعده إلى صوفيّة النقشبندي، المنتسب إلى الطريقة التي كان قد أنشأها (بهاء الدين محمد شاه

نقشبند)، المتوفى سنة 791 هـ، بهدف الترويض الإنساني، صوفيًا، على الارتباط الدائم بذكر الله. وكان- النقشبندي رفيق الكحلاوي- يمتاز بحنجرة قوية الإشعاع بالغناء الطربي من القرارات والجوابات، ومع كامل لياقتها لحمل وتصعيد السلسلة المطوّلة من وحدات ياءات النداء المتصاعدة إلى محطة الرجاء العليا: «يا.. يا.. يا.. يا رب»: لعرض كل طلبات الإغاثة. ولهذا ترشحه الفطرة الإيمائية في عموم جماهيريتها لمهمة حمل وتوصيل شكاوى المعذبين في الأرض.

ثم تطوّرت الأدوات، فنيًا، لتواكب معطيات العصر، لتثبت موسيقا التصوّف حضورها على أيدي أساتذة كبار من أمثال الموسيقار (رياض السنباطي) في كلاسيكياته الكلثومية، التي ارتقت فنيًا وصوفيًا وقوميًا إلى مستوى وقيمة «المعلقات» النغمية على أستار «كعبة» الموسيقا العربية.

* * *

أفكار نقدية

شاعر لكل الأجيال

أسماء شديدة البريق في مضمار الأدب والآداب الأجنبية، ترادفت وتراصفت لتعطي سفرًا من مجلّدين عديد الصفحات، عريضها وطويلها، مترف الورق، متين الجلد. تتصدّره صورة ضوئيّة ملوّنة وباسمة للشاعر الكبير، الراحل، نزار قباني.

أخذ السفر عنوانًا من سطرين، كُتبا بالخط الديواني وباللون الأبيض على أرضيّة رماديّة. السطر الأول: نزار قباني. والسطر الثاني: شاعر لكل الأجيال(3). يلي العنوان ثلاثة أسطر، هي على التوالي: بإشراف الدكتورة سعاد محمد الصباح. إعداد وتحرير: الدكتور محمد يوسف نجم. المدير التنفيذي: محمد خالد طاهر القطمة.

ولأنّ مواصفات هذا السفر على نحو ما ذكرنا، فلقد كان اقتناؤه شديد الوطء على حافظة نقود قارئ نهم لاتحتفظ له ممّا يكسبه من عصارة دماغه سوى بوريقات ما تلبث الرياح أن تذروها منها قبيل انقضاء اليوم التاسع من الشهر!.

تستقبلنا الصورة الضوئية ذاتها، للراحل قباني في أولى الصفحات الداخلية، مذيّلة بهذين البيتين:

سنَبْقى وحين يَعودُ الربيعُ
يَعودُ شَذانا وأوْراقُنا
إذا يُذْكَر الوَرْدُ في مَجْلِسٍ
مع الورد تُسْرَدُ أخبارُنا

في الصفحات التالية ستَرد الكلمات والدراسات والبحوث، لتتوزّع المجلّد الأول

على مـدى /543/ صـفـحـة من قطع /28X21/ دون وضع «فهرست» لها يمكّن القارئ من الاستدلال على أصحابها، وعلى أمكنة ورودها من صفحات هذا المجلّد، فيندفع- بحب الاستطلاع- إلى تقليب الصفحات جميعًا ليتبيّن أسماء المساهمين في قراءة شعر نزار؛ وبهذا يكتشف أن المادة الأولى هي لسعاد محمد الصباح (طبعًا مع حفظ الألقاب)، يليها صباح قباني، ثم هدباء نزار قباني، ثم شوقي بزيع، ثم جبرا إبراهيم جبرا، اقتباسًا عن بحث قديم له. ثم سلمى الخضراء الجيوسي، ثم عبد الكريم حسن، ثم حسام الخطيب، ثم شربل داغر، فيصل دراج، فؤاد دوارة، سعدون السويح، محيي الدين صبحي، نذير العظمة، شكري محمد عيّاد، محمد الغزي، أمينة غصن، صلاح فضل، عبد القادر القط، عبدا لسلام المسدي، عبد العزيز المقالح، بدور مارتينث منتابث، خريستو نجم، منصف الوهابي. ثم بالانكليزية: ستيفان ويلد.

هذه الأسماء هي قوام الجزء الأول من هذا السفر، حيث سعت جاهدة إلى تقديم ما وصلها من شعر نزار قباني الذي «لا يزال يعمّر جمهوريته الشعرية على امتداد الوطن العربي منذ خمسين عامًا حتى صارت جمهوريته أشهر من جمهورية أفلاطون (...) وهو مثل أبي الطيّب المتنبي، ملأ الدنيا وشغل الناس.. ولا يزال يشغلهم حتى الآن».

هكذا رأته الشاعرة العربية الكويتيّة سعاد الصباح، حسبما نقلته لنا عنها الصفحة /7/. ولعل الشاعر كان قد سعد بقراءة هذا الكتاب بجزأيه، أو باستعراض صفحاته على الأقل، قبيل انتقاله بالوفاة إلى رحمة ربه. (توفي في لندن يوم الخميس الواقع بتاريخ 30 نيسان/ أبريل من العام 1998، ونقل إلى دمشق، فدفن في مقبرة الباب الصغير عصر يوم الاثنين الواقع بتاريخ /4 أيار/ مايو/ بعد أن شيّعته دمشق كلها، حتى الرضع على صدور أمهاتهم، إلى مثواه الأخير).

طبعًا ليس بالمستطاع الوقوف عند كل دراسة نقدية، أو كلّ كلمة إخوانية، أو كلّ شهادة توثيقيّة التي ألّفت هذا السفر بجزأيه، في هذا الحيّز المكاني الضيّق، لا سيما أنها تطبيقية في معظمها، إضافة إلى أنها استخدمت معظم المناهج النقدية في قراءتها عطاء شاعرنا الراحل في صيغتيه: الشعرية والنثرية.

اللافت بحق، أن شعر نزار- قبل صدور هذا السفر في الحادي والعشرين من آذار /مارس 1998- لم يقرأ نقديًا إلا في عملين أو ثلاثة. وقد كانت تلك القراءات، على قلتها، أميل إلى الشرح منها إلى النقد،

وإن كنّا نسجّل لمحيي الدين صبحي أسبقيته إلى نزار في هذا المضمار!

مع صدور هذا السفر صارت القراءة في شعر نزار أجدى، وسنجد مثالاً على ذلك فيما كتبه الناقد العربي اللبناني (شربل داغر)؛ وفيما كان قد كتبه الأديب والفنان العربي الفلسطيني المرحوم (جبرا إبراهيم جبرا) بخاصّة، ثم إنا سنجد قراءة جديدة، يجافيها النزق، كتبها شاعر ولد شعريًا بعد نيّف وعقود ثلاثة من الميلاد الشعري للراحل نزار، هو الشاعر العربي اللبناني شوقي بزيع. وسيجتمع الباحثون والنقاد العرب، خليجًا ومحيطًا، حول شعر نزار في وحدة شبه اندماجية، تُجمع على قوة حضور نزار قباني لدى جماهير الوطن العربي من غير ما ضجيج أو إثارة الزوابع.

الباحث العربي التونسي (مُنْصف الوهابي الذي تأخذ مقالته الرقم /23/ حسب التسلسل الوارد في الكتاب، ويأخذ الرقم /24/ حسب التسلسل الذي رأيته عدديًا وأشرت إليه في مطلع هذه الفقرة من هذه النافذة، ذلك أن سعاد الصباح آثرت- فيما يبدو- أن تعطي الرقم /1/ لكلمة صباح قباني ولم تشأ أن تخصّ كلمتها بأيما رقم. منصف الوهابي، إذن، اختتم بمقالته البحوث والدراسات التي وردت بالعربية؟ ولهذا الختام ميزته من حيث أنه يقدّم شيئًا من الذكريات في تعرّفه نزارًا في العام 1995. وبعد أن يحيطنا بصورة اللقاء به، مع لفيف من الكتاب والشعراء التوانسة في «مشوار» شبه سياحي في ربوع تونس الخضراء يرى أن شعر نزار حافل بالشهوة منذ فواتحه إلى مثانيه، على أنها شهوة يداخلها قلق يرهف الخاطر، ويجعل الشاعر ينصرف من «المرأة» إلى مرآته الداخليّة، أو من هذه إلى تلك يتملّى ذاته، وما كان يستحوذ عليها من أهواء ويحتفل فيها من خواطر، في لغة أشبه بظلٍّ خيالي لا يثبت على حال، حتى في نصوصه المقتحمة الجريئة، وما أكثرها ليجلو ذواتنا في مجلى الحقيقة الشعريّة التي لم تتغمس إلا في شبهات الشعر، برغم أنه لم يدّعِ قط أنه «بوذا» المستذري بشجرة «البو» الماسك بأقباس الحقيقة.

ويرى أن القصيدة عند نزار صورة كبرى. وحول هذه الصورة تدور صور صغرى متعاقبة، لا تحجب قادحها ولا تحدّ من أثره، إذ هو- حسب الكاتب- يتعاود حتى يغطّي مساحة النص كلها. فالقصيدة أشبه بشكل هندسي يقوم على التناظر وملء الفراغ؛ والصور لديه فروع تتموّج وتلتف، أو عقد تنبثق منها الجمل الشعريّة، لتعود فتتجمّع بشكل دائريّ حول مركزها الأوّل. وكأن نزار قباني يصل شكل قصيدته، عن قصد أو غير قصد، بفن التوريق العربي (الأرابسك)، إلا أنه يملؤه

بالأشياء والكائنات الحيّة، ويراعي فيه ملءَ الفراغ والمناسبة بين عناصره، من حيث التماثل والتقابل، دون أن يتحوّل إلى شكل مزدحم العناصر والصور. كما هو الشأن في كثير من الشعر الحديث الذي هو أشبه بـ «طاق زخـــرفي»، أو نافذة عمياء مرسومة في جدار، لا تخرقه ولا تجوز منه ولا تخلص عنه. فثمة في قصيدة نزار قباني ما يسميه الكاتب بـ «مناطق إضاءة»، منها ما يرجع إلى خاصّة الصورة وهي تشارف غرابة الألفة لتبعث في القارئ أن الشعر مضاهاة «للنصّ» من الشيء، أي منتهاه، أو هو حدَث الشعر ذاته، لا يُستنفد ولا يُستوفى في معنى، لأنه ناتج المعنى. ومن «مناطق الإضاءة» هذه ما يرجع إلى عتاقة الشكل أو تماوده؛ أي ما يقضي، حسب الكاتب، إلى «شعرية الأثر» واللغة التي طواها النسيان؛ وكان الشعر عند نزار، حسبما يراه الكاتب، ضربٌ من موسيقا النسيان، أو ما يتبقى من حال بعد أن تطوي الذاكرة كلّ شيء.

وفي معرض توقف الكاتب مع لغة نزار، يشير إلى أنها، وإن كانت في بعض القصائد محاولة لتثبيت الهارب الزائل، أو ردّ آخره على أوله، أو هي «مسطح عاكس» يقع عليه ما يقع من بائد العوالم وعارضها، وينجرف إليه ما ينجرف من أضواء الماضي وظلال الحاضر، لا تتأبّد في صور مكرورة الملامح والسّمات، حتى تلحق بأشباه لها ونظائر في شعر الآخرين؛ إنما هي أشدّ تراخيًا في الاستقبال، وأشدّ تراخيًا في القدم في ذات الآن.

هذا ما يجعل الشكل الشعري لدى نزار، حسب الكاتب، محكومًا إيقاعًا وبنية بالتناسب والتناغم، ومحكومًا جملة وصورة بالحذف والإضمار والإنجاز، وربما بكثير من غرابة مستبهمة النشأة، تترامى من أكثر من ناحية من نواحي الاستقبال والقدم، بحيث يستشعر القارئ لمح ا لصلة بين هذين الزمنين المتباعدين المتراخيين، ويدرك أن الحداثة عند نزار قباني؛ ليست إلاّ هذه القدرة على سدّ الفجوات القائمة بين هذين الزمنين، ونقض النقيض، ونبذ الحدّ والفارق.

وربما ترجع هذه الحظوة في جانب ثان منها، كما يرى الكاتب، إلى فضاء شعريّ لم تقتحمه لغة الشعر القديم، أو هي وقفت عنده مدفوعة مصدودة. ذلك أن أكثر الغزل القديم ينهض على سنن وتقاليد، على حين هو عند نزار قباني ينفذ إلى كينونة المرأة، ويلامس أرضها باللغة، فيحوز تلك الحالات التي يحوطها الصمت في المستعمل اللغوي والمتداول الشعري.

وربما ترجع هذه الحظوة في جانب ثالث منها، وحسب الكاتب أيضًا، إلى قدرة نزار على المواءمة بين مراسيم الشفويّة

ومراسيم الكتابة. فهو يوحّد، على قدر ما، بين الكلام الشعري وسماعه، ويرسّخ سياقه في ذاكرة المتلقي، بطرائق هي من صميم الشفويّة، كأنْ يرافق الوزنُ والموسيقا والإنشادُ والحركة الكلامَ الشعري، أو كأن يؤلف بين أنماط التعبير الشعري، في صيغ وتراكيب مكرورة مأنوسة، نجده يوحّد بين الكتابة الشعرية وقراءتها، فيمتلك نصّه أفق استقبال، إذ هو ماثل، بواسطة الكتابة، في قصيّ الأمكنة ولاحق الأزمنة. فلا غرابة إذن أن يتحقق التواصل الأدبي مع قصائده، على أساس من مراسم الشفوية ومراسم الكتابة في آن واحد، وأن يكون ذيوع قصائده من ذيوع هذين النمطين من انماط المعرفة في الثقافة العربية؛ أو هو يُضْمر- كما يرجّح الكاتب- وعيًا فادحًا بتبدّل الزمن.. أي تبدّل اللغة. وكنه اللغة من كنه الشعر. أوَ ليس الشعر هو الذي يقدح اللغة، وينقلها إلى إمكانٍ، أي: إلى تاريخ؟!.

أما الباحث الإسباني (بدرو مارتينث منتابث) الذي يرد تسلسل اسمه في الكتاب برقم /21/ ويرد لدينا برقم /22/ فلقد نظر في «الموضوع الإسباني» لدى نزار قباني /ص 475/ معلنًا احتمال أن يكون «السوري نزار قباني» أول شاعر عربي معاصر، من المنضوين تحت لواء التجديد، ظهر ضمن أعماله الموضوع الإسباني في وقت مبكر واستمرّ في ظهوره وازداد بشكل مهم في إنتاجه اللاحق.

ورأى أن بدء ظهور «الموضوعات الإسبانية» لدى قباني يعود، على الأكثر، إلى منتصف عام 1955، وذلك إثر زيارة قصيرة نسبيًا قام بها إلى إسبانيا، غير انها تجاوزت كثيرًا طبيعة السفرات السياحية العابرة والانطباعات العاجلة؛ وقد أرّخ في كلّ من مدريد واشبيلية وغرناطة وقرطبة مجموعة شعرية قصيرة بعنوان: مذكرات أندلسيّة. وهي-حسب الكاتب، «بسيطة في شكلها ومضمونها»، يعبّر الشاعر فيها بوضوح عن الهزّات العاطفية الأولى الذي أحدثها هذا اللقاء عبر طريقين هما: المرأة، وإحياء ذكرى الماضي العربي الإسباني. فالمرأة الإسبانية التي تظهر في هذه المذكرات الشبابية تنمّ تمامًا عن طبيعة اللقاء: هي صورة خاطفة، رقيقة، يرسم الشاعر أساريرها بواسطة إشارات انطباعية سريعة، يتنقّل فيها بين الأندلس الأموية ودمشق الأمويّة.

الخط الموازي، أو الطريق الموازية، هو إحياء الماضي العربي في الأندلس عبر استحضار الماضي التاريخي لأمراء بني نصر في غرناطة، وعبر الوريثة الأندلسية التي كان اسمها (نوّار بني عمار) وأصبحت الآن تُعرف باسم: (NORA EL AMARO)؛ وقد جاءها من كان صديقًا لأبيها في دمشق يرغب في تحيتها بغرناطة.

إصدارات جديدة

المثقفون والثورة/ ظاهرة الانتيليجنسيا

لم ينحن الباحث القومي والمفكر العربي الدكتور نديم البيطار لعواصف المتغيّرات الطارئة على الوطن العربي، بل ظلّ صامداً في وجهها مع أدواته البحثية التي هيّأها للحفر في تلافيف الفكر العربي بعامة، والسياسي منه بخاصة، منذ ستينيات العشرين وحتى اللحظة الماثلة من بدايات الحادي والعشرين. ففي العام 1964 بدأ حفرياته فيما سمّاه بـ «الإيديولوجية الانقلابية»، ليُردفه من ثم بـ «الفعّالية الثوريّة في النكبة»، و بـ «من النكسة إلى الثورة»، ثم بـ «من الحقيقة الإنسانية إلى الحقيقة الانقلابية»؛ مروراً بكل من: «طريق الوحدة العربية»، و«حدود الاقليمية الجديدة»، وغيرها، وغيرها.. حتى «المثقفون والثورة» الذي صدر في طبعته الثانية بعنوان: «المثقفون والثورة- الانتيليجنسيا كظاهرة تاريخية» الذي نحن بصدده الآن.

والانتيليجنسيا اصطلاح روسي من أصل بولندي، كما يوصّف أحياناً، وقد استُخدم في روسيا، للمرة الأولى، في ستينيات القرن الماضي في إطار ما كان يُعرف بـ «الاتحاد السوفييتي»، وذلك للإشارة إلى المثقفين الذين كانوا يمارسون النقد الفكري لزمانهم ومجتمعهم، ويرفضون النظام القائم، ويدعون إلى تغييره، ويقدّمون تصوّرات ومفاهيم عامة جديدة أو نظريات نقديّة حول المجتمع والتاريخ، أو النظام الاجتماعي السياسي ككل، يلتزمون بالأفكار الثورية التي يقدمونها ويعيشون لها ويحيون بها. وفي هذا المعنى استخدم الباحث د. البيطار اصطلاح الانتيليجنسيا في هذه الدراسة.(4)

اللافت أن الباحث استخدم كلمة «المثقفون» عنواناً أصليًا لدراسته هذه، واستخدم في الآن ذاته كلمة «الانتيليجنسيا» عنواناً فرعيًا، دون أن ندري لماذا شاء أن يستخدم العنوانين معًا، مع أنه يعرف لا بد- وهو الباحث والمفكر الدؤوب- أن كلمة «المثقف» تحمل في اللغة العربية، حسبما رآها د. فؤاد زكريا، معاني تتجاوز ما يمكن أن يقابلها في اللغات الأجنبيّة. بل ليس ثمة كلمة مباشرة واحدة في تلك اللغات تؤدي بالضبط معنى «المثقف» عربيًا. ذلك أن كلمة -Intellectu al في الإنكليزية أو كلمة Intellectuel في الفرنسية تحمل كل منهما معنى عقليًا في المحل الأول؛ وفي الروسية تحمل كلمة «انتيليجنسيا» إلى جانب المعنى العقلي معنى سياسيًا ثوريًا. أمّا في العربية فإن كلمة «المثقف» تعني استخدام الملكات العقلية إلى جانب استخدام الخيال والقدرة

على الإبداع، مثلما تعني من يحبّ المعرفة، ومن يتذوّق الفن والأدب وغيرهما من نواتج الخيال[5].

إلا أن الباحث اختار الاصطلاح الروسي المذكور من حيث بعده السياسي الثوري فيما يبدو، مع احتفاظه بالمفهوم الاصطلاحي لكلمة «المثقف» عربيًا، مشيرًا إلى أنه ينحو إلى إحياء النضال العربي في دراسته هذه، ودفع هذا النضال بغية الخروج من سقوطه، وتصحيح اتّجاهه نحو مقاصده الأساسية التي كان الباحث قد ألحّ عليها في مؤلفاته السابقة والتي يشكل «القصد الوحدوي» محور تلك المقاصد؛ لا سيّما أن الدراسة الراهنة تجد سياقها العام فيما سبقتها من دراسات للباحث، وتترتب عليها. والباحث يرى أن أهم ما توصلت إليها دراساته كان جلاء للقوانين الوحدوية العامة التي كشفت عنها تجارب كانت تنتقل فيها مجتمعات مجزّأة وكيانات سياسية مستقلة من حالة تجزئة إلى حالة وحدة، فالعقل العلمي يفرض، أول ما يفرض، الرجوع إلى الظاهرة التي يعالجها، والكشف عن القوانين أو العلاقات الانتظاميّة الواحدة التي تعيد ذاتها فيها. وقد رأى الباحث أن وجود قوانين أو علاقات من هذا النوع في تجارب التاريخ الوحدوية يعني أن طبيعة عملية التوحيد السياسي نفسها تفرض في موضوعيتها أو جدليتها الخاصة المستقلة هذه الانتظاميّة أو القوانين، وأن وجودها يفرض، بالتالي، ا لعمل معها وفي ضوئها «إن نحن أردنا السيطرة على التجزئة وممارسة عمل وحدوي فعال نستطيع به الانتقال من التجزئة إلى دولة الوحدة».

ورأى الباحث أن دراسته العلميّة الجامعة لهذه الظاهرة الوحدوية عبر التاريخ كشفت، ليست فقط عن وجود قوانين وحدوية عامة كانت تعيد ذاتها في تلك التجارب الوحدوية، بل إن هذه القوانين كانت تتفاوت أهميّة. ثم رأى الباحث أن وجود «إقليم/ قاعدة» تتمحور عليه عملية التوحيد السياسي ويرتبط به النضال الوحدوي عبر المجتمع المجزّأ، يمثّل القانون الأهم، ولهذا أطلق عليه الباحث اسم «القانون الحفّاز»، أي الذي يكشف عن الطاقات الوحدوية في القوانين الأخرى، يحرّكها ويركّزها.

ثم يطرح الباحث ما يراه «المشكلة» التي تواجه العمل الوحدوي حاليًا، وهي مكثفة في قوله: «إن كان التوحيد السياسي غير ممكن الآن بسبب غياب الوضعية الوحدوية الموضوعية، فما الذي يمكن للعمل الوحدوي صنعه إلى أن تقوم هذه الوضعية، وإلى أن يتوفر الإقليم/ القاعدة الذي يكشف ويحرّك القوانين الوحدوية الأخرى المتوافرة لنا والتي تتشكل من مجموعها

هذه الوضعيّة؟.. السؤال الذي يطرح نفسه هو بكلمة أخرى: ما العمل إذن؟.. وهو سؤال يجب أن نواجهه بصدق وأمانة.»

وفي معرض تقصيه لأبعاد هذه المشكلة يطرح الباحث ما يسميه بـ «عقدة الشعور بالظلم»، فيرى أن التفاوت الاجتماعي والسياسي الذي تقاسيه الانتيليجنسيا في «النظام القديم» يدفعها إلى التمرد عليه كظلم ومهانة، فهي ترى أنها تملك الثقافة أو المعرفة الجديدة ولكن بدون ما يترتب على ذلك من احترام وتقدير، أو ما يجب أن يرافقه من دخل، سلطة سياسيّة، ومكانة اجتماعية. هذا التناقض بين الثقافة التي تملكها وبين تمتعها، المحدود والضيق، بالنفوذ والدخل، كان يولّد فيها تمردًا يدفعها إلى مقاومة النظام القائم.

ويرى أن هذه المقاومة كانت أحد الأسباب الرئيسيّة التي كانت تدفع الانتيليجنسيا إلى الانشغال بالسلطة، والتركيز على الاستيلاء عليها بغية استخدامها كأداة في إقامة نظام جديد يحقق «العدالة» أو «رغبتها في السلطة»، الرغبة المتأصلة فيها كانتيليجنسيا والتي كانت تدفعها إلى احتقار هذه السلطة وممارستها بشكل أوتوقراطي.

ثم يرى أن مسألة هذه الرغبة في السلطة كانت قد طرحت كموضوع خاص أو كمشكلة في النزاع الفكري الثوري التاريخي بين ماركس وباكونين؛ ويسهب الباحث في إيراد هذا الخلاف، أو هذا النزاع، مارًا بأسماء كثير من الأعلام في الفكر والسياسة، أمثال: جان ماكهايسكي، وسوريل، وبسمارك، ولينين.. وسواهم: ليصل إلى أن الحديث عن انشغال الانتيليجنسيا بالسلطة، وكأنه- أي الحديث- يعبّر عن «غريزة»، أو «مطامع شخصية» يتجاهل أن هذه الظاهرة لا تقتصر عليها، بل تمثل ظاهرة تاريخية عامة مشتركة بين جميع الطبقات والجماعات، وتنتج نهائيًا، كما يراها الباحث، عن الوضع «الإنساني/ التاريخي» نفسه. إنها ظاهرة تمتد إلى الحركات العلميّة نفسها. ورأى أن علم التحليل النفسي الفرويدي- مثلاً- كان في كلمات (أريك فروم)، أحد كبار هذا العلم، حركة ذات تنظيم عالمي تتشكل تبعًا لخطوط مراتبيّة دقيقة، قواعد شديدة حول الانتماء إليها، وتنقاد لمدة طويلة نسبيًا للجنة سرية تتكون من فرويد وستة أعضاء آخرين، وتكشف في بعض المناسبات، وفي بعض ممثليها، عن تزمت يوجد عادة في البيروقراطيات السياسية والدينية فقط.

ويرى أن المثقفين، من ناحية عامة، وليس الانتيليجنسيا فقط يمثلون، كأي جماعة أخرى، طبقة متناقضة.

ثم يرى أن الانتيليجنسيا كانت باستمرار

فخورة ومعتزة بدورها الثقافي الطليعي، من حيث أنها ترى أن ثقافتها العليا تمثل أهم منجزات الإنسان الحضاري، وأكبر إسهام في سعادته. ويرى أن هذا الاعتزاز كان يزداد بسرعة «مع حركة التحديث وقيام المجتمع الصناعي العلمي الجديد». وذلك بسبب الدور الضخم الذي تمارسه المعرفة الجديدة.

والباحث يقرر، بحق، أن إنسان الوطن العربي يواجه- في ظل الفوضى والبلبلة اللتين تسودان النضال العربي حاليًا وفي مقدمته الوضع الوحدوي- يواجه خيارين: إمّا الاستمرار في التبشير بدولة الوحدة في ضوء رغبات مثالية؛ وإمّا استراتيجيًا وحدوية «نصوغها في ضوء منهج علمي» بدرس حالات مماثلة يكشف عنها الواقع السياسي التاريخي، أي: تجارب التوحيد السياسي التاريخيّة، بغية الكشف عن «الانتظامية»، أو القوانين العامة التي تسودها؛ وذلك بقصد العمل بها. أي: إمّا عقلية تبشيرية تنقاد لرغبات ومشاعر ذاتية، وتعمل خارج أيما إدراك علمي منظم للواقع الذي تتعامل معه، للظاهرة التي تنشغل بها. وإمّا عقلية علميّة تدرك الاتجاهات الموضوعية التي يمكن أن تتحكم بهذا الواقع فتكون- بالتالي- قادرة على تطويعه لمقاصدها؛ إمّا استمرار انتيليجنسيا فاشلة تمثل العقلية التبشيرية الذاتية، وقد كانت هذه مسؤولة عن «سقوط النضال العربي الحالي»، وإمّا انتيليجنسيا جديدة تمثل العقلية العلمية، كتحوّل ضروري، في استنهاض هذا النضال من سقوطه. أو إبقاء العقلية التبشيرية الذاتية التي تساهم في استمرار هذا السقوط، واستمرار ما يعنيه السقوط من بلبلة وفوضى.. «من بعثرة الإمكانات وهدر الموارد والطاقات»، بله المراوحة في المكان نفسه في أحسن الأحوال.

بهذا، كما يرى الباحث، يغدو احتمال الخروج من السقوط **ممكنًا علميًا**، بفعل العقل العلمي الذي يمكّن من القدرة على ضبط الواقع وتطويعه للقصد الوحدوي، وبالتالي لجميع المقاصد التي تدور حول «مجتمع جديد» يتحرر فيه «الشعب العربي» من الذل الذي لا يزال «ينوء تحته منذ مئات السنين».

وعلى ذلك، حسب الباحث أيضًا، يكون ظهور فكر وحدوي علمي متكامل الجوانب الأساسية، تعبّر عنه انتيليجنسيا جديدة، يتميّز بأهمية قصوى تصحيح مسيرة النضال العربي، وتوفير الفاعلية والنجاح له.

واللافت، بحق أيضًا، هذا الإلحاح على البعد الوحدوي الذي لم يكل الباحث د. البيطار، ولم يمل في نشدانه والإصرار عليه، وقد سلخ من عمره السنين الطوال

في تصنيف الدراسات المطوّلة، تنظيريًا وتطبيقيًا، حتى لكأن الدعوة إلى الوحدة العربية هي قـدر بحّاثتنا هذا. والقـدر لا انفكاك عنه، حسب موروثنا العربي، ولافكاك منه. وهذا الموقف شديد الأهمية، دونما ريب، في هذا الزمن العربي الذي صارت فيه «القطرية» شبه «موضة» تفرض وجودها، بهذه الصورة أو تلك، منذ عقود!!.

إحالات

1- أهمية المقدمات في تدريس العلوم. مجلة الخفجي. العدد 4 السنة 27/ العربية السعودية.

2- مجلة الهلال. ع 12/1999/ القاهرة.

3- دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع 1998/ الكويت .

4- الطبعة الثانية 2001 دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام/ بيروت.

5- خطاب إلى العقل العربي 1987/ الكويت.

❖ ❖ ❖

كتاب الشهر

بدوي الجبل: دراسة في حياته وشعره

عرض وتقديم: محمد سليمان حسن ❊

صدر حديثًا، عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان: «بدوي الجبل: دراسة في حياته وشعره»، وضع الكتاب الباحث والناقد «سيف الدين القنطار»، يقع في /١٧٤/ صفحة من القطع الكبير، ضمّ بين دفتيه: مقدمة وثلاثة فصول بحثية، إضافة إلى مجموعة من مختاراته الشعرية. نقدم عرضاً للكتاب بما يتسق والمعطيات المعرفية له.

(❊) محمد سليمان حسن: باحث من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية البحوث والدراسات. من مؤلفاته: «تيارات الفلسفة الشرقية».

يقول الباحث الأديب «سيف الدين القنطار» في مقدمة الكتاب: «يستند هذا البحث في شعر بدوي الجبل بأحكامه العامة إلى النصوص الشعرية نفسها، ويستمد مسوغاته من القناعة، بأن البحث في الشعر لن يتوقف.. وعندما يتم تسليط الضوء على الشعر من حين إلى حين، فذلك لأننا نكتشف في كل قراءة جديدة أشياء جديدة. وكل دراسة للشعر هي في حقيقة الأمر إعادة خلق، وخطاب حول خطاب متأسس.. والبحث في شعر البدوي على هذه الصورة سيبقى مفعمًا بالتأويل والاكتشاف. ولا يمكن لأي باحث أن يدّعي أنه يملك فصل الخطاب، ويُغلق باب البحث دون من سيخلفه. (ص٦).

١- بدوي الجبل وميلاد الأدب العربي الحديث:

- سورية مع بداية القرن العشرين:

شهدت سورية الطبيعية أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حقبة حافلة بالأحداث، رسمت هذه البلاد جغرافية جديدة، وسطرت صفحات تاريخ جديد. كان الصراع مع الدولة العثمانية قد زاد من نفور السوريين. وعرفت هذه المرحلة ولادة الفكر الاجتماعي السياسي الحديث، فجسد هذا الفكر هواجس (الانتلجنسيا) السورية، ودفعهم للتحرر من نير حكومة الاستانة. فدافع عبد الرحمن الكواكبي (١٨٤٩-١٩٠٢) عن حق العرب في الوجود المستقل. وراح المفكرون السوريون يبشرون بمجتمع يشاد على مبادئ العقلانية ونشر العلم، ودعوا إلى التسامح الديني، وداعب أخيلتهم حلم السيادة، وبناء دولة عربية.

وتشكل الأدب العربي السوري الحديث في المعترك السياسي الدائر في البلاد، فغلبت عليه الصبغة السياسية، وتبوأ مركز الصدارة في معركة الدفاع عن حق العرب بالسيادة، والتصدي إلى مظالم الأتراك. وأصبح لهذا الشعر شأن في نهضة العرب القومية، ونظر الشعراء السوريون على الأغلب إلى الحوادث التي تجري في بلادهم نظرة، خرجوا بها عن بعدها المحلي إلى الأفق العربي. وعلى الرغم من محاكم التفتيش التركية والديوان العرفي لجمال باشا السفاح الذي طال ثلاثين شاعرًا من شعراء العروبة، إلا أن الشعر والشعراء، ظل-ظلوا- هم المعبّر الأوحد عن ما يجري على أرض أوطانهم من اضطهاد وطغيان عثماني.

أعلن الشريف حسين الثورة على الأتراك في حزيران /١٩١٦/، بعد شهر واحد من تعليق الشهداء على المشانق في ساحات بيروت ودمشق، وكان استشهادهم من العوامل التي عجلت بقيام الثورة، وأذكت اليقظة العربية. فقد رفع الحسين بن علي راية الثورة من أجل إقامة دولة عربية كبرى، وكان التفكير بإقامة هذه الدولة تعبيرًا عن استيقاظ الأمة العربية ووعيها لذاتها. ولعل من نافل القول، إن الثورة العربية حظيت بدعم الوطنيين الأحرار في بلاد الشام، وتوجه عدد كبير منهم إلى الحجاز، وانضموا إلى تشكيلات الجيش العربي، وأطلق الشعراء العنان لعواطفهم القومية، ورأوا في الثورة تجسيدًا لهذه العواطف. لقد أثرت ثورة الشريف حسين في مجرى التطور التاريخي لسورية الطبيعية، وكانت من أبرز الأحداث القومية

التي عاشتها بلاد الشام في الربع الأول من هذا القرن.

غير أن سياسة الحلفاء الملتبسة، وعهودهم بمساندة استقلال العرب كانت تتناقض مع واتفاقاتهم السرية بتجزئة البلاد العربية والسيطرة عليها. وتداعى أحرار البلاد إلى عقد المؤتمر السوري، ليعلن استقلال سورية الطبيعية، ويتوج فيصل ملكًا عليها. فتفجر الصراع بين الملك العربي وبين الفرنسيين، وشهدت البلاد حالة من التوتر، بعد إنذار غورو ورفض وزير الدفاع يوسف العظمة بنود الانذار مواجهًا القوات الفرنسية صباح الرابع والعشرين من تموز /١٩٢٠/. وقد انتهت المعركة باستشهاد وزير الدفاع وتقويض عرش فيصل.

هذه الأحداث الدرامية هزت وجدان الشعب، وهيجت قلوب الشعراء، فدعوا الشعب إلى متابعة الكفاح. ومن المعروف أن كفاح الشعب السوري لم يتوقف بعد معركة ميسلون، وبلغ ذروته في الثورة السورية الكبرى (١٩٢٥). وكانت سورية أول بلد عربي تحرر في آسيا وأفريقيا تحررًا كاملاً في نيسان /١٩٤٦/.

مما تقدم يبدو جليًا أن الأحداث والوقائع السياسية قد طبعت الشعر بطابعها، أثرت فيه وأثر فيها، واستحوذت على اهتمام الشعراء جميعًا، وأصبح الشعر الحماسي-القومي هو السائد على غيره من فنون الشعر .(ص٧-١٤).

- ازدهار الحياة الفكرية والأدبية: تطورت الحياة بعد الاستقلال تطورًا متسارعًا، وشهدت الأقطار العربية كلها ضروبًا من الصراع السياسي والفكري والاجتماعي، احتلت فيه سورية مركزًا شديد الحساسية: إذ شرّعت البلاد أبوابها للتيارات الفكرية والسياسية المختلفة. وجرى التجاذب بين الفكر الليبرالي، والقومي، والاسلامي، والاشتراكي، في سياق البحث عن مثل أعلى للنظام الاجتماعي والسياسي.

أما على الجبهة الأدبية، فقد أثيرت المسائل الأدبية التي كانت تشغل الكتّاب والنقاد والباحثين، وشارك فيها أدباء ،كتاب سوريون وعرب. وأصبحت دمشق ومدن سورية أخرى مراكز للنشاط الأدبي. ونشأت في البلاد عشرات النوادي والجمعيات الأدبية. في ظل هذا المناخ تطور الشعر، واستقامت فنون أدبية أخرى. ودارت نقاشات حادة حول الشعر العربي وآفاق تطوره، وقدرته على مواكبة الأدب الإنساني واتجاهاته، وبدأ بعض النقاد يستخدمون المصطلحات الأدبية الرائجة في سوق الأدب العالمي.(ص١٤-٢٦).

- الرعيل الأول من الشعراء: حمل الشاعر محمد سليمان الأحمد لواء الكلاسيكية، ومثل مع خمسة من الشعراء السوريين دور الريادة، وهم: محمد البزم، خير الدين الزركلي، خليل مردم، شفيق جبري، عمر أبو ريشة. وقد ارتفع هؤلاء الشعراء إلى مستوى أندادهم العرب، وأسهموا في احياء الشعر العربي، ونافحوا بهذا الشعر عن حرية بلادهم واستقلالها. واعترافًا بمكانة هؤلاء الشعراء الأدبية، كانوا جميعًا أعضاء في المجمع العلمي العربي بدمشق.(ص١٦-١٧).

- **أغراض الشعر واتجاهاته:** تعددت أغراض الشعر واتجاهاته خلال هذه الحقبة. غير أن الاتجاه القومي كان طاغياً. وعمل الشعراء الروّاد على إحياء ذكرى القادة والمناضلين، ورجال الفكر والأدب، وجعلوا منهم فرصة للتعبير عن الحياة السياسية في البلاد. وبرز مع بداية الستينات رعيلٌ آخر من الشعراء تفيؤوا ظلال الكلاسيكية، كالشاعر عدنان مردم، وأمجد الطرابلسي، وأنور العطار، ومحمد الحريري، وسلامة عبيد، وغيرهم. وهم الذين جددوا في الاتجاهات الشعرية.

كان الاتجاه الرومانسي أحد هذه الاتجاهات، عبر عنه شعراء في طليعتهم: وصفي القرنفلي، عبد الباسط الصوفي، ونديم محمد. وقد حاول هؤلاء الابداعيون، أن يسبغوا على الشعر طابعاً فكرياً فلسفياً.

كما برز اتجاه آخر هو الاتجاه الواقعي الثوري، فراح الأدباء يبشرون بمجتمع تتحقق فيه الحرية السياسية والاجتماعية، وممن مثل هذا الاتجاه: شوقي بغدادي، سليمان العيسى، أحمد سليمان الأحمد. وقد احتضنت رابطة الكتّاب السوريين (اتحاد الكتاب العرب) هذا الاتجاه.

وواجه الشعر الاتباعي (الكلاسيكي) ثورة في الشكل والمضمون. فعلى صعيد الشكل عمد ممثلو الشعر الحديث إلى بناء القصيدة بناءً جديداً، عبر توزيع التفعيلات، ووظفوا الكلمة توظيفاً ملفعاً بالغموض والايحاء والرمز، وأعادوا بناء الصورة، وحرصوا على الوحدة العضوية للنص الشعري. أما على صعيد المضمون، فراح بعض الشعراء يؤكدون، أن الشعر يطلب لذاته. وخير ممثل لهذا الاتجاه: الشاعر السوري علي ناصر ثم سليمان عواد، ومن بعده أدونيس. وسمّي هذا الشعر، شعر التفعيلة.

هذه هي أبرز الاتجاهات التي عايشها بدوي الجبل، ولكنه ينافح عن قيم الشعر الكلاسيكي، رغم كل هذه الثورات التجديدية في الشعر السوري والعربي معاً. (ص١٧-٢٠).

٢- البدايات

- **المولد والنشأة:** ولد محمد سليمان الأحمد في قرية (ديفة) التابعة لقضاء (الحفة) في جبل (اللكام) من محافظة اللاذقية. وترجح ولادته عام /١٩٠٣/ كما ورد على لسان الشاعر والده الشيخ سليمان الأحمد بن أحمد بن حسن بن إبراهيم بن عبود. ويعود بنسبه إلى الغساسنة. أم البدوي (راجحة بنت صقر إبراهيم عجيب) من قرية (ديفة)، وهي امرأة عربية المنشأ والتقاليد. وقد حرم الشاعر من عطف هذه الأم وحنانها، وهو في الثانية من عمره، بعد أن اختطفتها يد المنيّة.

نشأ الشاعر في حجر أبيه نشأة عرف فيها مرارة الفقر ورغد العيش. وعاش سنواته العشر الأولى متنقلاً مع الأسرة من قرية إلى أخرى. تتلمذ في هذه المدّة على أبيه، ثم على يد شيخ بسيط في قرية (عين التينة) التابعة إلى اللاذقية وأتقن فن التجويد، واستظهر معظم سور القرآن الكريم، وتعلم الصلاة وأقامها في

أوقاتها، ثم لازم شيخًا آخر في (السلاطة) فأتم قراءته عليه، وكان أبوه يلقنه الشعر ويعلمه مبادئ النحو والصرف الأولى.

ودرس في مرحلة ثانية الفقه الاسلامي على أبيه، وعلى الشيخ(يونس حسن رمضان) من قرية (الزاوية)، وقرأ الكثير من دواوين الشعر القديمة.

بدأ مرحلة الدراسة الرسمية في مدرسة (الفرير) باللاذقية: إلا أنه لم يكن ميالاً لمقاعد الدراسة وواجباتها، وكان يميل إلى قراءة الصحف والمجلات. وقد تميزت هذه المدرسة بأنها قذفته إلى لجة السياسة. وكان (رشيد طليع) متصرف اللاذقية صديق والده، فحث والد الشاعر على الاعتناء به، وعندما انتقل (رشيد طليع) إلى حماه آثر أن يأخذ الفتى معه. كما رافقه إلى دمشق، ودرس في مدرسة عنبر عامًا واحدًا. في هذه الآونة اقترح (رشيد طليع) على الأمير فيصل أن يصطحب الوفد الفتى محمد بن الشيخ سليمان للتنسيق بين الشيخ صالح العلي والأمير فيصل بشأن الثورة، وكان الشاعر في السادسة عشرة من عمره.

(ص٢١-٢٤).

- سمات البدوي الشخصية: كان محمد سليمان بن الأحمد ربع القامة، أسمر اللون، أقنى الأنف، في عينيه بريق ينم عن ذكاء متقد. ومنحته الحياة نفسًا هادئة، اختارت التسامح والتسامي ونكران الذات: وكان الشاعر رقيق الحاشية، لطيف العشرة، لا يحب الأذى، متفائلاً، سريع البديهة، حاضر الجواب، شديد الحساسية.. نظم الشعر وله من العمر أحد عشر عامًا، دون أن يتجاوز أحكام العروض وموسيقا الشعر.. ظهرت على الشاعر علائم النبوغ، وغذى نبوغه بقراءة أمهات الكتب الأدبية والإسلامية وحفظ القرآن، وقرأ الأناجيل، والتوراة، وأحب نهج البلاغة.

حبت الطبيعة مسقط رأس الشاعر، نصيبًا وافرًا من الجمال الساحر، وكانت هذه الطبيعة الساحرة مسرحًا لطفولته وشبابه المبكر. لا شك أن البيئة الشاعرية، والثقافة التراثية الرفيعة، قد أسهمتا في ميلاد موهبة الشاعر، وفي نبوغه، يضاف إلى ذلك العامل الوراثي. ولعلنا نميل إلى الرأي القائل: إن عبقرية البدوي ليست إلهامًا أو وحيًا، إنما هي استعداد ذهني ونفسي وجسدي. (ص٢٤-٢٦).

٣- الشفق

نشر بدوي الجبل أعماله الشعرية الأولى عام /١٩٢٤/، في ديوان (الشفق) وكان في العشرينات من عمره. وعاد إليه بعد أربعة وخمسين عامًا، ونشر جزءًا من ديوانه الجديد الذي جمع شعره كله عام /١٩٧٨/، وسمى هذا الجزء (البواكير)، وأجرى تغييرًا عليها، حيث أبقى البدوي على تسع وعشرين قصيدة، نظمها على مدى سنوات أربع. وبلغ مجموع أبيات البواكير تسعمئة وخمسة وأربعين بيتًا، أضاف إليها قصيدتين تعودان إلى عام /١٩٢٥/من تسعين بيتًا. ويمكن تقسيم هذه القصائد إلى مجموعتين، الأولى وتشمل خمس عشر قصيدة وطنية. والثانية تشمل ست عشرة قصيدة وجدانية وغزلية.

ويتسم شعر البواكير بالسمات التالية:

أولاً: القصائد الوطنية تندرج في سياق الشعر الوطني لأترابه، وأبناء جيله، من حيث غايات الشعر وطرائق التعبير يقول:

قف على اليرموك واخشع جاثياً

وتيمم من صعيد القادسية

ها هنا مثوى الصناديد الألى

قد لووا قسراً عنان الجاهلية

دوخوا الروم وثلّوا عرشها

وطووا حمر البنود الفارسية

ثانياً: غزل البواكير صور جمال المرأة الحسيّ وتفنن في رسم مفاتنها، كما رسم معالم تجاربه في الحب. يقول في ذلك:

إيه ياليماء ما هذا النوى

أكذا في الحب نرعى الذمما

أرسلت عيناك ياليالى

كبدي الدامي قضاء مبرما

فإذا بي اشتكي خوفاً وقد

كنت من قبل الكمي المعلما

ثالثاً: الطابع التقليدي في قصائد كثيرة من قصائد الشفق. فالشاعر لم يستطع أن يتحرر من إسار التقليد رغم سعيه إلى تلّمس صوته الخاص. يقول مقتفياً أثر لبيد بن ربيعة في معلقته:

عفت الديار وانكرت قصادها

حيا الحيا تلك الديار وجادها

أبلت بشاشتها الخطوب واقصدت

فرسانها وتخرمت أجوادها

رابعاً: النزوع إلى التجديد. فقد عاش البدوي هاجس الابتكار، وخلق الصياغات الجديدة، دون القطيعة أو التنكر للذات الشعري الذي ظل بالنسبة إليه منهلاً ثرّاً لا ينضب. يقول:

حسبي إذا ذكر القريض وأهله

شعر شباب الغوطتين رواته

قالوا: الجديد فقلت: من انصاره

قلم الحكيم ورقه ودواته

وهكذا، يمكن النظر إلى (الشفق) كتعبير عن مرحلة التأسيس لدى الشاعر. فهذا الديوان ينم عن الملامح الأولى لشخصية البدوي الإبداعية. (ص٣٦-٣٨).

٤- شاعر الشام والحرية والغربة

شهدت سورية نشاطًا أدبيًّا بعد هزيمة الأتراك، فعمد ساطع الحصري وزير المعارف في حكومة الفيصل إلى تعريب لغة المؤسسات الحكومية، وأسس محمد كرد علي المجمع العربي، واهتم المجمع بنشر المخطوطات العربية، إلا أنّ الآمال بإقامة امبراطورية عربية ذات شأن قد تحطمت، بعد أن أمر الفرنسيون جيوشهم بتنفيذ اتفاقية سايكس بيكو، لتبدأ مرحلة جديدة من الصراع ضد الغزاة.

- البدوي في سجون الفرنسيين:
أخذ الفرنسيون يضطهدون حملة القلم، وعلم بدوي الجبل ما يبيته الفرنسيون له، فلاذ بحمى البطريرك (غريغورس حداد)

المعروف بوطنيته، ثم قصد حماه سيرًا على الأقدام، وأقام هناك مدّة، لكن الفرنسيين استطاعوا القبض عليه، وسيق الشاعر مصفدًا إلى أحد خانات المدينة. في حماه تعرض البدوي إلى معاملة قاسية، نقل على أثرها إلى سجن حمص، ثم إلى سجن الديوان العرفي الحربي في (زمان البلاط) في بيروت، حيث بقيَ ستة عشر شهرًا. بعد ذلك حكم عليه بالسجن المؤبد والأشغال الشاقة، ونقل إلى جزيرة أرواد. «وقد نبّه الوطنيون من أبناء اللاذقية المسؤولين الفرنسيين إلى صغر سن الشاعر المعتقل، وتبين أن الشاعر حكم غيابيًا، وكان أصغر مما يظنون، فأمرت وزارة الحربية بوقف التنفيذ، وأطلق سراح الشاعر».

(ص٣٩-٤١).

- مرحلة جديدة وأسلوب جديد: أُفرج عن الشاعر في نهاية ثورة صالح العلي عام /١٩٢١/. وكانت فرنسا قد لجأت إلى لغة جديدة في خطابها السياسي، أوقع بعض من المثقفين في حيرة من أمرهم، ومنهم شاعرنا البدوي. وتتجلى هذه الحيرة في موقفه وشعره، إذ حاول أن يغيّر هو أيضًا في أسلوبه، ويحافظ في الوقت ذاته على موقفه الوطني. فتسلّم رئاسة تحرير إحدى الصحف ورحب بالراية التي رفعت على دار الحكومة باللاذقية، يقول:

بردى تكدّر ما صفا من مائه

ومعين دجلة والفرات مرنقُ

أترى الزمان يكفّ من غلوائه

فتسود بغداد وتسعد جلّق

ويشترك الشاعر في المجلس التمثيلي في اللاذقية، ولكنه لا يني أو يتردد في الاتصال بالوطنيين متنقلاً بين اللاذقية وبيروت ودمشق، ويتابع نشر قصائده الوطنية التي تحض على الثورة. ومضى البدوي يتغنى بالوحدة. ومع هذا الشعر أكبر برهان على أن موقف الشاعر الوطني لا تشوبه شائبة، وبقيَ على ذلك حتى عام /١٩٢٦/، لكنه لم ينج من لوم اللائمين، فقد حملت عليه صحيفة البشير التي كانت تصدر في بيروت، وكان البدوي بعد /١٩٣٦/ قد أصبح نائبًا في البرلمان السوري. وفي البرلمان راح يندد بدعاة التجزئة والموالين للسياسة الفرنسية.(ص٤١-٤٤).

- اللجوء إلى العراق: كان البدوي قد انضوى في الكتلة الوطنية التي تشكلت منذ عام /١٩٢٦/، وضمت هذه الكتلة في صفوفها مجموعة من الوطنيين، أظهروا في الحلبة السياسية من الحنكة ما مكنّهم من عقد معاهدة /١٩٣٦/، التي اعترفت بالسيادة السورية، واستعادت وحدة البلاد، والعفو عن المنفيين من قادة الثورة السورية. وهيأت المعاهدة المناخ لانتخابات برلمانية فازت الكتلة الوطنية فيها فوزًا مشهودًا. لكن الفرنسيين لم يتقيدوا بذلك وأبطلوا المعاهدة عام /١٩٣٦/، وحاولوا استمالة البدوي إلى جانبهم، فرفض، وعندما ضيقوا الخناق عليه، غادر إلى العراق عام /١٩٣٩/. وهناك عين مدرسًا للعربية، وهناك أيضًا، تابع التنديد بقسوة المحتل الأجنبي، قائلاً:

لا تسلني عن الشآم فقد حزّ

بجيد الشآم عض الحديد

لوحوا بالقيود فابتدر الموت

أباةً تنمـــروا لــلـقـيــود

لم تستمر إقامة بدوي الجبل طويلاً في العراق، ففي عام /١٩٤١/ هزّت ثورة رشيد عالي الكيلاني استقرار البلاد. وكان الشاعر وطيد الصلة بالكيلاني، فترك بغداد وعاد إلى وطنه، بعد أن قمعت الثورة وهزم الكيلاني.(ص٤٤-٤٨).

- **البدوي وهنانو:** عرف البدوي إبراهيم هنانو في العشرينات من هذا القرن، واستمرت حتى وفاة هنانو /١٩٣٥/ . وفي مناسبة إحياء ذكرى هنانو، ألقى البدوي قصيدته (آلام) قائلاً:

فجـرت قلبي رثاءً وفينَ بـه

حقّ الزعيم قواف كالضحى شُرُدُ

اغفى أبو طارق بعد السهاد به

وخلّف الهم والبلوى لمن سهدوا

ضاوٍ من السقم ضجت في شمائله

عواصف الحق والأمواج والزبد

ويصبح إحياء ذكرى هنانو تقليداً وطنيّاً، يشحذ الهمم، ويقوي العزائم لاستعجال النصر، ويشارك الشاعر البدوي في كل المناسبات لإحياء ذكرى الثائر الوطني إبراهيم هنانو.(ص٤٨-٥١).

٥- يوم الجلاء يوم الشعر

قيّض للشاعر بدوي الجبل أن يشارك في الاحتفال بعيد جلاء المستعمر الفرنسي عن أرض الوطن عام /١٩٤٦/. وحين نعود إلى تلك القصائد التي قيلت في الذكرى ليوم النصر، نجد أن الشعراء كانوا يتبارون في حلبة الشعر كالفرسان.

ونسارع إلى القول، إن مضامين تلك القصائد التي قيلت في يوم الجلاء تكاد لا تختلف من شاعر إلى آخر: التباهي بيوم النصر الأغر، إحياء ذكرى أبطال العرب عبر تاريخهم الطارف والتليد، التذكير بدماء الشهداء، تنبيه الوعي الوطني، القومي، المعركة مع الطامعين بالنيل من السيادة الوطنية ما تزال مستمرة، عروبة فلسطين في مهب الريح.

أما بدوي الجبل، فقد بلغت أبيات قصيدته بهذه المناسبة ثلاثة وثمانين بيتًا، وتعمد الشاعر في مطلع قصيدته، انتقاء الكلمات الفخمة (الإباء، الزغاريد، الكبرياء) كي تتناسب وعظمة الحدث. يقول:

الأديم السمح عطر ورؤى

ربما اغفى عليه الأنبياء

وعلى كل مكان جدة

تأسر العين ونُعمى ورواء

سمة أخرى في النص، أن الشاعر جعل كل بيت منفرداً بذاته، يشكل دارة كاملة للمعنى، بحيث يصبح البيت وكأنه ركن من أركان القصيدة ولا علاقة له بما قبله ولا بما بعده. يقول:

جئت النخوة قحطانية

وهي عزلاء وجن الأقوياء

لا مناص من الإشارة في النهاية إلى أن ريشة الشاعر قد وضعتنا في صورة الملحمة التي عاشها الشعب السوري على مدى ربع قرن. يقول البدوي:

كيف أنسى يا زعيمي ليلة

عصفت نيرانها بالأبرياء

غوطة الشام جحيم فائر

والميادين طعان ودماء

ملك الطاغي الثنايا عنوة

واستمر القتل واشتد البلاء

سهل العذر على صاحبه

أنه من كلف المجد براء

(ص٥٢-٥٧).

٦- البدوي والهاشميون

تعود علاقة البدوي بالهاشميين إلى عوامل عديدة، ويصعب فهمها بمعزل عن خصائص تطور التاريخ العربي الحديث، ولا يتجاهل سمات النهضة العربية بوصفها ظاهرة قومية مهدت لها أفكار المنورين والمفكرين الأوائل. ومن البيّن، أن الفكر القومي كان وثيق الصلة بالتصورات الاسلامية. كل ذلك يساعدهم على فهم مكانة الهاشميين الهامة لدى أوساط المثقفين والأدباء في مطلع هذا القرن، فقد تمكن الهاشميون من ملاقاة الفكر القومي-العربي الناهض.

ويذكّر الشاعر بموقفه المعلن من الهاشميين بقوله:

وأنا الشاعر المُدِلّ على الدنيا

بغيبٍ في حُبكم وشهود

هاشمي الهوى أحبّ فما داري

وعادى على هواكم وعُودي

ويستعيد البدوي عام /١٩٤١/ ذكرى ثورة الشريف حسين، ويمجد بطولة الثوار العرب، الذين شدوا أزره ونصروه، ويغمز من جانب الحلفاء، فقد قاتل إلى جانبهم أثناء الحرب، وخذلوه عند النصر:

شد الحسين علي الطغيان مقتحماً

فزلزل الله للطغيان بنيانا

يا صاحب النصر في الهيجاء كيف غدا

نصر المارك عند السلم خذلانا

ترى السياسة لوناً واحداً ويرى

لها حليفك أشكالاً وألوانا

أكرمت مجدك عن عتب هممت به

لو شئت أو سمته جهراً وتبيانا

إن شعر البدوي في الهاشميين واضح الدلالة، أملته دوافع فكرية، ورؤية نهضوية تنطلق من إيمان الشاعر بحقيقة ما يقول.(ص٥٨-٦٦).

٧- الشاعر والشام

- لماذا الشام؟. هل كانت عزيزة على قلب الشاعر، بحيث شكلت حضوراً واسعاً في شعره؟. إن الشام كانت على الدوام مصدر إلهام الشاعر البدوي، وينبوعاً من ينابيع الفن يغذي قريحته، أراد للشام أن

تكون إحدى مكونات شعره، تؤدي غرضها الوظيفي، فتصبح نبض القصيدة.

ولعل البدوي أراد بقصائده (الشامية) أن يجعل من التغني بالشام أحد أقانيم شعره. وقد ضمّ ديوان البدوي خمسًا وتسعين قصيدة، ذكر الشام في اثنتين وأربعين منها.

- الشام شام الحب والجمال: الشام في شعر البدوي سورية الطبيعية مرة، وهي وطنه الأم مرة أخرى، وتعني مدينة دمشق مرة ثالثة. وقد عرّف الشاعر الشام وهو فتى قائلاً:

لا تلمه إذا أحب الشاما

طابت الشام مربعاً ومقاما

أعطني من ربوع جلق يوماً

يا خليلي وخذ من العمر عاما

ولا يرى البدوي بعد جمال الشام التي رحل عنها جمالاً، فهي شامة على جبين الدهر:

ذكر الشام سقاها صيبٌ

طاهر المزن وصيتها غمامة

لا تلمه حين يصفيها الهوى

إنما الشام بوجه الدهر شامة

- الولاء للشام ولاءٌ للوطن: كان شعر البدوي في الشام تعبيرًا عن نزعته الوطنية، وحافزًا لأبناء شعبه على النهوض بأعباء الكفاح في معركة الحرية والسيادة، والوقوف في وجه الغزاة، وعرف البدوي دون هذا الشعر في بعضُ الحمية الوطنية، فراح يحرض الشعب على الثورة، فيقول في الشام:

عربية الأنساب تطرب للوغى

في جاهليتها وفي إسلامها

السمر حول قبابها مركوزة

والبيض لامعة بظل خيامها

وتناول الشام في عهود الاستقلال، مكرسًا ذلك في شعره، هو الذي ذاق ظلم العدو وعرف سجونه:

وأنا الذي غنى الشآم فهزها

منه البيان العبقري الموفق

دلّت محنتها بسمر قصائدي

أيام يستخذي الكمي فيطرق

- الشام والتاريخ: كان ولاء البدوي للشام ولاء لتاريخ أمته. فرغم أن الشاعر هاشمي الهوى والانتماء، لم يتوان عن التغني بأمجاد بني أمية، ومدح خلفائها، ولا نرى سببًا لذلك إلا الوفاء لهذا التاريخ. فقد طلعت حاضرة بني أمية على العصور هدى ورحمة في سنوات الفتح، وكانت منارة الحضارة العربية الإسلامية، التي أشرقت على العالم، وأخرجته من عتمة التأخر والجهل. يقول:

ويا دنيا أمية لا تراعي

شبابك يغمر الرحب الفساحا

طلعت على العصور هدى وخيراً

غداةً طلعت غزواً وافتتاحا

وعلمت الحضارة فهي فجر

على الأكوان ينساح انسياحا

- **الشام والعروبة:** يرى البدوي أن عروبة الشام صافية سمحاء، قائمة على نسج روابط المودة والاخاء بين العرب، يقول:

إذا ظل مجد العرب في الشام سالمًا

فمجد بني قحطان في الشرق سالم

ويخاطب أبناء لبنان قائلاً:

عروبة الشـــام يا لبنان صافية

سمحاء كالنور لا مكر ولا عقد

تنزه الحب عن منُ وعن نكد

وقد ينفضُ حسن النعمة النكد

- **الشام وفلسطين:** شارك البدوي معاصريه من الشعراء السوريين والعرب القلق على فلسطين منذ بدأت قوافل اليهود تتقاطر إلى تلك الديار. وعبر عن تضامن الشام مع أبناء فلسطين قبل النكبة، قائلاً:

يا فلسطين هوى مستعر

من ربا الشـام ونصر وولاء

اليهود يستأسدوا فيك فمن

جرأ الضعف وأشكى الضعفاء

أين من ثارك والثأر دم

خالد الفتح وأين الأمـراء

مما تقدم، نستطيع القول، إن الشام في شعر البدوي تجسد خصوصية الشاعر إلى حد بعيد والشام تأسيس في هذه اللوحـــة، هي تاريخ، وانتمـــاء وهوية ومستقبل.

٨- البدوي شاعر الحرية

إن مـــا يدفع البــعض إلى اطلاق الألقاب على بعض الشعراء، هو ما عمل هؤلاء الشعراء على ابرازه والتمثل فيه. ما كتبوه وما عملوا لأجله. ولعل الشاعر محمد سليمان الأحمد يستحق لقب شاعر الحرية إلى جانب لقب بدوي الجبل. فهو الشاعر الذي تمثل في شعره قضايا النضال الوطني واستقلال بلاده ونيل شعبه حريته فهو الشاعر الذي كتب عشية الاستقلال قائلاً:

الدهر ملك العبقرية وحدها

لا ملك جبار ولا ســفاح

والكون في أسراره وكنوزه

للفكر لا لوغى ولا لسلاح

فالحريةفي هذا الشعر هي حرية الوطن من الغزاة.

- **الانقلابات العسكرية ومسألة الحرية:** أما بعد الاستقلال، فأصبحت قضية الحرية بالنسبة للشاعر تتعلق باختيار شكل الحكم وبناء سلطة الدولة التي سيعيش السوريون في ظلها. وقد كشفت الانقلابات العسكرية سهولة تحطم النظام البرلماني، ولذلك كان رد الفعل الشــعبي على هذه الانقـــلابات عـديم الأهمية. وتأثر البدوي بما جرى في بلاده وتعرض بعدّه عضوًا في الحزب إلى الملاحقة، وقد صور البدوي الجو في وطنه عام /١٩٥٠/ قائلاً:

كيف أغضي على الهوان الجبار

وعندي الشباب والعنفوان

ما لسلطانهم على الحر حكم

كل نفس إباؤها سلطان

وفي الخمسينات شهدت البلاد تطورًا في تجربة الحاكم العسكري، فقد عمد إلى مطاردة الأحزاب والتضييق عليها. لقد ساد مثل هذا النمط من الممارسة السياسية على تربة الجهل وانعدام الثقافة السياسية في الأوساط الشعبية. وعاش البدوي حياة قلقة مطاردًا ومختفيًا في آن، ونجا من السجن مرات عدة. وفي انتخابات عام /١٩٤١/ عين البدوي وزيرًا للصحة عن حزبه. ولكن الأجواء السياسية رغم الفسحة البرلمانية التي أعطيت لها، لم تكن بعيدة عن تدخل العسكر وفرض مزاجهم.

- **البدوي وعبد الناصر**: بدأ الشاعر بعد عاصفة /١٩٥٦/ مرحلة جديدة في حياته، طوى فيها صفحة العمل السياسي- النيابي، دعا إلى أفياء الشعر، وظلت قضية الحرية هي القضية الأساس في معظم قصائده الجديدة. وصمد عبد الناصر في وجه العدوان الثلاثي /١٩٥٦/، واستقطبت الوحدة في أيامه سورية كلها. إلا أنّ الحلم الناصري، كان مشروطًا بزمنه التاريخي، وسعى عبدُ الناصر إلى تحقيق مشروعه. لكن الوسط الثقافي لم يكن مؤيدًا كبيرًا لمركزية السلطة التي قدمها عبد الناصر كبديل لتحقيق مشروع الوحدة. ورأى البدوي في هذه المركزية انعدام الحرية في البلاد فدافع يقول:

الخاضعون لما تشاء وما دوره وما استبانوا

للعف تخوين بدولتهم .... وللص أتمان

وقد صدق حدس الشاعر، ولم يدم عهد الوحدة السورية المصرية طويلاً.

- **من وحي الهزيمة**: وهي عنوان قصيدة كتبها الشاعر بعد الهجوم الذي قامت به القوات الاسرائيلية على مصر وسورية عام /١٩٦٧/. وهي أطول قصيدة كتبها الشاعر في حياته، وتتوزع على مئة وسبعين بيتًا. وهي شبيهة ببيان سياسي، يصوغ فيه الشاعر رؤيته لأسباب الهزيمة. وهي قراءة نقدية للوضعية العربية، وقد غـيّب الإنسان صانع النصر، يقول في مطلعها:

كبرياء الصحراء مرغها الذل

فغاب الضحى وغار الزئير

ثم يصب جام غضبه على القادة العسكريين وينتقد غفلتهم وضعف كفاءتهم قائلا:

لم يعان الوغى (لواء) ولا عانى

(فريق) أهوالها و(مشير)

رتب صنعة الدواوين ما شارك

فيها مرّ الوغى والهجير

جبن القادة الكبار وفروا

وبكى للفرار جيش جسور

ويختم الشاعر قصيدته بهذا البيت:

لم اهادن ظلماً وتدري الليالي

في غدٍ اينا هوا المدحور

(ص٧٩-٩٥).

٩- «ابتهالات الغربة»

يكاد شعر الغربة لدى البدوي أن يكون ديوانًا كاملاً أضاف فيه الجديد إلى مسيرته الشعرية، وبخاصة أدب الغربة السوري. فالشاعر البدوي البعيد عن

وطنه، أذكت نفسه النزعة الوجدانية وبدلاً من اللجوء إلى مفردات الغربة: اليأس، الانكسار، الموت، الحنين. قابل الشاعر البدوي هذه المفردات بمفردات جديدة من مثل: الحب، التواصل، اليقين.

- **الحب**: غادر الشاعر وطنه إلى لبنان في بداية غربته، في محاولة سياسية لابعاده عن وطنه في منتصف الخمسينيات. لكن الشاعر وطّن نفسه أن الغربة في لبنان ليست غربة، فاقبل على الحياة بكل ما فيها. ملتقيًا الأدباء، محاضرًا في الندوات والمطارحات الشعرية. وقد تحول الحب لديه إلى حب لرفاقه من الأدباء، وحبًا للمرأة، وحبًا صوفيًا مثله. يقول:

أتسألين عن الخمسين ما فعلت

يبلى الشباب ولا تبلى سجاياه

في القلب كنز شباب لا نفاد له

يعطي ويزداد ما ازدادت عطاياه

يبقى الشباب نديًا في شمائله

فلم يشب قلبه إن شاب فوداه

لكن في غربته الثانية (استنبول) يشعر الشاعر البدوي بالغربة على حقيقتها، ويتيقن من ذلك، ويعمل جاهدًا على بث تلك الغربة في شعره، باحثًا عن علاقة تواصل قائمة، قائلاً:

غربني قد سئمت غربة روحي

ومللتُ التغريب والتشريقا

غربني غربني عن النأي والغرب

م. أراني إلى دجاها مسوقا

حدث عنها غربًا وشرقًا وطوفت

مما اجتَرت سهمها المرشوقا

- **التواصل**: يمثل التواصل الركيزة الثانية متمثلاً بذكريات الشاعر. مفعمًا أنه يعيش في البعيد وقائع الحياة في وطنه، ولذلك كثرت مراثيه لرفاقه وأصدقائه. وأصبحت تلك المراثي جسر تواصل مليء بالأسرار والانفصال العميق. يقول الشاعر في رثاء رفاق دربه:

أحبتي الصيد شلّ الموت مسرحهم

وقد حننت إلى الورد الذي وردوا

أكذب الموت فيهم حرمة وهوى

وللأماني طريق هين جددا

لعلها غفوة الواني فإن رويت

جفونهم من لبانات الكرى نهدوا

- **اليقين**: أنشأ البدوي في الغربة عالمًا جديدًا قوامه التأمل، مطمئنًا إلى أن التأمل يقود إلى اليقين، وعبر هذا اليقين تراءى للشاعر أن الوطن ماض، والغربة حاضر، والعودة مستقبل. كان يقين الشاعر حالة من الرضى، والتماسك الداخلي، عبرت عنها ابتهالاته التي قلما خلت منها قصائد الغربة، ومع ذلك فإن (الابتهالات) كانت عنوانًا لإحدى هذه القصائد. يقول في ذلك:

في غربة أنا والإباء المرّ والأدب اللباب

الكبر عندي للعظيم إذا تكبر لا العتاب

لقد شكل اليقين عنصر الصمود الذي أنقذ الشاعر من الضياع. وهكذا

فالحب والتواصل واليقين هي أبرز خصائص قصائد الغربة، على تنوع هذه القصائد وتعدد أغراضها.(ص١٠٠-١١٢).

١٠- موقع قصيدة البدوي في الشعر

دخل محمد الأحمد ميدان الشعر العربي من الباب الواسع، وقد اعتد البدوي بشعره أيما اعتداد، فشعره شعر مجد خالد تفنى دونه الأمجاد:

كل مجد يفنى ويبقى لشعري

شرف باذخ ومجد أثيل

ويمضي البدوي يعلي من شأن الشعر بعيداً، فهو لا يقارنه بالرسل فحسب، وإنما يضع الشاعر في مصاف الآلهة، وينظر إلى إبداعه نظرة تقديس، ويزود عن هذا الشعر، ويتنبأ له بالخلود.

وحين نسعى إلى تقويم شعره اليوم، فإننا نرى أن قصائد شعره لا تتفاضل بل تتكامل. ومهما تعددت الآراء واختلفت حول تصنيف شعره بين الكلاسيكية، الرومانسية، الرمزية. فإننا نميل إلى عدّ شعره لوناً خاصاً من ألوان الشعر العربي الأصيل في استمراريته التاريخية. ويمكن لنا مقاربة الأصالة في شعر البدوي في السمات التالية:

١- كان التراث يعني في جملة ما يعنيه ثقافة الأمة، والحفاظ على لغتها، لغة القرآن والعروبة، وعلى الشاعر أن يبدأ منه.

٢- الشعر العربي القديم، هو شعر الحماسة، وقد أضفى عليه الشاعر طابع العصر وهمومه، فارتفعت نزعة الحماسة في شعره لتصبح تعبيراً عن النزعة القومية.

٣- كانت شخصية الشاعر ماثلة في شعره بالقدر الذي كان التراث ماثلاً فيه. فشعره برمته شعر وجداني مهما تعددت موضوعاته.

٤- يكاد يخلو ديوان البدوي من الشعر الميت، ولا ريب في أن عنصر الصدق أسهم في انقاذ هذا الشعر من ذلك.

٥- البدوي شاعر جمالي، ومن خلال الجمالية تجلى الغنى الروحي الذي يتمتع به، والنقاء الأخلاقي الذي يمثله، والذوق الفني الذي يمتلكه، والهدف السامي الذي يصبو إليه.

٦- ضمّن الشاعر قصائده أبيات من الحكمة جرياً على عادة القدماء، كالشاعر زهير بن أبي سلمى، والمتنبي، والمعري. وعلى عادة المعاصرين، كالجواهري وأحمد شوقي.

٧- كتب الشاعر القصائد الطويلة التي وصفت بالملقات والملاحم، ولا نستطيع أن ننكر عليه النفس الملحمي في هذه المطولات.

٨- أخذ على الشاعر غياب المسائل الاجتماعية التي ترددت في شعر معاصريه. كما لا يوجد في شعره صدى لموجة الأدب الثوري الذي دعا إلى التقدم الاجتماعي.

هذه هي أبرز سمات شعر البدوي، وقد سمع في حياته آراء كثيرة بهذا الشعر. وهو ما حاولنا أن نقدمه في هذا العرض، مبرزين الدور الهام لهذا الشاعر في تاريخ، لا، الحركة الشعرية الوطنية في سورية فقط، بل الحركة الشعرية القومية العربية العامة.